

Universität Zagreb  
Philosophische Fakultät  
Abteilung für Germanistik

**Die Zagreber Phase der Zeitschrift *Zenit*  
und der deutsche Sprachraum:  
Interkultureller Transfer**

Diplomarbeit

Student: Denis Sulcer

Mentoren: Dr. Svyetlan Lacko Vidulić

Dr. Christine Magerski

Februar 2019

## **Authentizitätsaussage**

Ich, Denis Sulcer, Diplomstudent an der Abteilung für Germanistik der Philosophischen Fakultät der Universität in Zagreb sage hiermit aus, dass die Diplomarbeit unter dem Titel „Die Zagreber Phase der Zeitschrift *Zenit* und der deutsche Sprachraum: Interkultureller Transfer“ das Resultat meiner Forschung und vollkommen selbstständig geschrieben worden ist. Kein Teil dieser Arbeit ist aus nicht angeführter Literatur übernommen worden und der Text basiert ausschließlich auf den zitierten Quellen, ethische Standards berücksichtigend.

*Wir schaffen neue zenitistische Dichtkunst  
als Ausdruck der Zeit und Epoche der genialen Paradoxe.*  
Ljubomir Micić, 1922.

# Inhaltsverzeichnis

|   |    |
|---|----|
| Einleitung.....   | 5  |
| I. Methodologie und Begriffsklärung.....                                    | 7  |
| 1. Zum Kulturtransfer: Methodische Ansätze.....                             | 7  |
| 2. Die historische Avantgarde und der Manifestantismus.....                 | 11 |
| 3. Dichotomie Metropole-Peripherie.....                                     | 14 |
| 4. Zum Konzept des Balkans.....   | 16 |
| II. Zenitismus als Programm.....  | 18 |
| 1. Einleitend zum <i>Zenit</i> .....  | 18 |
| 2. <i>Das Barbarengenie</i> und die Tendenz zur Balkanisierung Europas..... | 22 |
| 3. Zusammenarbeit mit Iwan Goll.....  | 27 |
| 4. <i>Der Sturm</i> als Paradigma des frühen Zenitismus.....                | 31 |
| 5. Reise nach Berlin.....   | 32 |
| 6. Das Deutsche Sonderheft.....   | 35 |
| 7. Doppelnummer 17/18.....  | 37 |
| 8. Jo Klek und <i>PaFaMa</i> .....  | 41 |
| III. Zenitismus als europäische und lokale Bewegung.....                    | 44 |
| 1. Zenitismus auf lokaler Ebene.....  | 44 |
| 2. <i>Der Zenit</i> in Belgrad (1924-1926) und dessen Einstellung.....      | 47 |
| Schlussfolgerung.....   | 48 |
| Literaturverzeichnis.....   | 52 |

# Einleitung

Die Zeitschrift *Zenit*, die zwischen 1921 und 1926 erst in Zagreb und später in Belgrad erschienen ist, zählt zu den bedeutendsten Erscheinungen der historischen Avantgarde Südosteuropas. Unter der Leitung von Ljubomir Micić synthetisierte die Zeitschrift in den sechs Jahrgängen kunst- und literaturtheoretische Imperative verschiedenster Strömungen Europas, ein hybrides Phänomen bildend, welches sich zur Aufgabe nahm, sowohl die Zagreber als auch die westeuropäische kulturelle Realität in Aufruhr zu bringen. Ständig schockierend und sich an Polemiken beteiligend, welche oft auf eigene Initiative provoziert worden sind, hat es der kontroverse Literat Ljubomir Micić geschafft, die Aufmerksamkeit auf sich, aber auch auf die Strömung zu lenken, womit er für den von ihm errichteten Zenitismus im nationalen und internationalen Raum werben können.

Das Ziel dieser Arbeit ist es, auf den Austausch von verschiedenen kunstliterarischen Impulsen zwischen den Zenitisten und anderen Strömungen des europäischen Kulturkreises hinzuweisen, wobei vor allem jene, die sich auf deutschsprachigem Boden manifestierten, im Mittelpunkt stehen werden. Der Zenitismus war unter starkem Einfluss anderer Strömungen der europäischen Avantgarde, weswegen in dieser Arbeit die Aufmerksamkeit insbesondere auf die Gemeinsamkeiten mit anderen Zeitschriften des frühen 20. Jahrhunderts gelenkt wird. In diesem Kontext ist zu erwähnen, dass während der Aufarbeitung von den theoretischen und methodischen Ansätzen des Kulturtransfers den Werken von Thomas Keller und Hans-Jürgen Lüsebrink besondere Beachtung geschenkt wird. Da sich diese Arbeit unter anderem auch auf die Beziehungen zwischen metropolitären und provinziellen Zentren des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts beziehen wird, ist diese Dichotomie dem damaligen politisch-gesellschaftlichen Kontext gemäß zu bestimmen versuchen.

Die Aufarbeitung der Problematik wird chronologisch vorgehen, vor allem um die Ursächlichkeit und Auswirkungen von Micićs proaktiven Handelns während der Zagreber Phase der Zeitschrift schildern zu können. Im einleitenden Teil dieser Arbeit werden die wichtigsten Konzepte der historischen Avantgarde samt ihres unumgänglichen Manifestantismus hervorgehoben, um die zenitistischen Tendenzen in den Kontext des damaligen europäischen kulturellen Diskurses positionieren zu können. Obwohl sich diese Arbeit auf die internationalen Aspirationen des Zenitismus beziehen wird, scheint es von äußerster Bedeutung, die Auffassung des Balkans im Sinne eines kulturpolitischen Spezifikums im damaligen europäischen Kontext, aber auch im Kontext des Zenitismus selbst näher zu betrachten. Nämlich, der Austausch von Impulsen zwischen dem *Zenit* und anderen künstlerischen Strömungen Europas wurde stark von Interpretationen dieses

Begriffes beeinflusst, was zur Konstruierung einer eigenen nationalistischen Philosophie, die letztendlich im imaginären Konzept *des Barbarengenie*s objektifiziert worden ist, führte. *Das Barbarengenie* spielt eine zentrale Rolle im zenitistischen Diskurs, weswegen es umso wichtiger ist, dieses Konzept zu untersuchen, vor allem weil es in der Zeit der intensiven Zusammenarbeit mit westeuropäischen Literaten erschaffen wurde. Diese imaginäre panslawische Kraft wird im Kontext dieser Arbeit besonders berücksichtigt, wobei vor allem die Auswirkungen auf den Zenitismus, aber auch auf das gesellschaftliche Klima Zagrebs betrachtet werden.

Im Kontext dieser Arbeit wird dem unmittelbaren Kontakt zwischen Zagreb und Berlin besondere Aufmerksamkeit geschenkt, vor allem die missionarische Reise Micićs in die deutsche Hauptstadt aus dem Jahre 1922 unter die Lupe nehmend. Zum einen werden die Ereignisse während des dortigen Aufenthalts untersucht, und zum anderen sind die nach Hause gebrachten kunst- und literaturtheoretischen Tendenzen zu analysieren. Im Mittelpunkt der Arbeit werden die eigentlichen Prozesse des Austausches von kunstliterarischen Impulsen stehen, wobei verschiedenen Aspekten besondere Acht gegeben wird, um diese Prozesse besser kontextualisieren zu können.

# I. Methodologie und Begriffsklärung

## 1. Zum Kulturtransfer: Methodische Ansätze

In diesem Teil der Arbeit wird der Begriff des Kulturtransfers zu definiert versucht werden, sich vor allem auf die theoretischen Ansätze von Thomas Keller und Hans-Jürgen Lüsebrink stützend.

Der Begriff des Kulturtransfers wurde in den Achtzigerjahren des 20. Jahrhunderts von Michel Espagne und Michael Werner geschaffen, wonach er in den letzten Jahrzehnten eine selbständige Rolle im Rahmen der Kulturwissenschaften eingenommen hat.<sup>1</sup> Sich interdisziplinär mit grenzüberschreitenden Diskursen befassend, wobei im Mittelpunkt zunächst der französische und deutsche Kulturkreis unter die Lupe genommen worden ist, wurde in den Arbeiten von Espagne und Werner versucht, Einflüsse der deutschen und französischen Kultur aufeinander zu untersuchen.<sup>2</sup> In diesem Kontext ist darauf hinzuweisen, dass im Prozess der Aufarbeitung des genannten wissenschaftlichen Projektes der Begriff "Kultur" *per se* redefiniert worden ist: Nämlich, Espagne und Werner haben auf diese Weise die rigide akademische Struktur des Kulturbegriffs aufgelockert und damit die Kultur an sich auf mehrere Ebenen der sowohl akademischen als auch der alltäglichen Realität angewandt.<sup>3</sup> Dies resultierte mit der Abweichung von komparatistischen Begriffen wie zum Beispiel „Nation“ oder „Staat“, gleichzeitig das Rezipieren von verschiedensten materiellen und nichtmateriellen Kulturgütern im Aufnahmekontext besonders beachtend.<sup>4</sup> Im Rahmen der gängigen Literaturwissenschaft nimmt der Kulturtransfer jedoch eine kontroverse Stellung ein, vor allem weil sich die Definition des Kulturbegriffs an sich zu unterscheiden mag: Im Gegensatz zur traditionellen Perspektive, welche den Kulturbegriff in den akademischen bzw. intellektuellen Diskurs positioniert, ist jener im Rahmen der Kulturtransferforschung schwieriger zu definieren, vor allem weil er sowohl „geistige Höchstleistungen“ als auch „nicht schöpferische kulturelle Leistungen“ d. h. einfachere Leistungen aus der Alltagssphäre miteinbezieht.<sup>5</sup> Thomas Keller bemerkt dazu das Folgende: „Der Kulturbegriff der Transferforscher unterscheidet sich von älteren, an "geistigen" Höchstleistungen orientierten wie auch an herabgestimmten ethnologisch-funktionalistischen Auffassungen.“<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> KELLER (2011) S. 106f.

<sup>2</sup> EBD.

<sup>3</sup> EBD.

<sup>4</sup> EBD.

<sup>5</sup> EBD. S. 108

<sup>6</sup> EBD.

Der Transferprozess kann, so Keller, mit dem klassischen Modell der Kommunikation verglichen werden: Nämlich, das Kommunikationsmodell ist auf dem Dreieck *Sender – Botschaft – Empfänger* aufgebaut, wobei der Transferprozess auf der Ausgangskultur, der Zielkultur und der Akkulturation beruht.<sup>7</sup> Die ersten zwei Elemente des Transferprozesses gelten jedoch als umstritten: Da sie, so Keller, in der gängigen Kultur- und Literaturwissenschaft als „problematisch und inkonsequent“ eingeschätzt worden sind, schlägt der Autor die Begriffe „Erstkontext“ und „Zweitkontext“ bzw. „Erstsystem“ und „Zweitsystem“ vor.<sup>8</sup> An diesem Beispiel kann sehr gut ergriffen werden, warum die Transferforschung in den gängigen Disziplinen eine kontroverse Stellung einnahm: Wegen den zahlreichen terminologischen, aber auch methodologischen Unterschieden kann oft eine Diskrepanz in den Forschungsergebnissen zu bemerken sein.<sup>9</sup> Aus diesem Grunde ist es von äußerster Bedeutung, den Kulturtransfer zu definieren zu versuchen. Eine mögliche Definition des Kulturtransfers schlägt Keller in seinem Artikel vor:

„Transfer kann definiert werden als Übertragung von Menschen, Gütern und Wissen von einem in ein anderes System.(...) Der Transferbegriff kontextualisiert in Hinblick auf ein Ausgangs- und ein Aufnahmesystem und lenkt die Aufmerksamkeit auf die Transmitter, den Transferkanal und die diskursiven Vorgänge im Aufnahmesystem.“<sup>10</sup>

Keller definiert in seinem Artikel den Erstkontext, die Vermittlungsinstanz bzw. den Transferkanal und den Zweitkontext als Komponenten des Transfers, wobei zu erwähnen ist, dass im Transferprozess zu keinem direkten Kontakt zwischen Kultursystemen kommt.<sup>11</sup> Der Transferprozess wird in zwei Phasen aufgearbeitet, und zwar während der diskursiven Äquivalenz und des Übersetzens, wobei das Erstgenannte für den eigentlichen Transferprozess von entscheidender Bedeutung ist.<sup>12</sup>

Die Kulturtransferforschung erforscht, so Keller, den Kontakt zwischen mehreren Kultursystemen, wodurch es zur Bildung von Mehreckkonstellationen kommen kann, d. h. zwei oder mehrere Kultursysteme können Einfluss aufeinander ausüben.<sup>13</sup> Es scheint wichtig zu erwähnen, dass im Kontext des Transferprozesses der Zeitschrift *Zenit* drei Kultursysteme von entscheidender Bedeutung waren, und zwar das jugoslawische, deutsche und russische Kultursystem, wodurch Dreieckkonstellationen entstanden.

---

<sup>7</sup> EBD. S. 108-114

<sup>8</sup> EBD. S. 114

<sup>9</sup> EBD.

<sup>10</sup> EBD. S. 107

<sup>11</sup> EBD. S. 114f.

<sup>12</sup> EBD. S. 115

<sup>13</sup> EBD. S. 112



Unter den zahlreichen methodischen Ansätzen zum Kulturtransfer, welche in den letzten Jahrzehnten entwickelt worden sind, ist im Kontext dieser Arbeit auch die von Hans-Jürgen Lüsebrink hervorzuheben. Sich an den methodischen Ansatz des Kulturtransfers von Lüsebrink stützend, scheint es von äußerster Bedeutung, die Konzepte von mehrsprachlichen Interferenzräumen und kulturellen Kontaktzonen hervorzuheben. Darunter werden Gebiete verstanden, in denen es zum unmittelbaren Kontakt zwischen verschiedenen Kultursystemen kommt.<sup>14</sup> In diesem Kontext ist es wichtig, die Aufmerksamkeit auf Berlin zu lenken, vor allem weil die heutige deutsche Hauptstadt Anfang der Zwanzigerjahre des 20. Jahrhunderts eine besonders wichtige Rolle im avantgardistischen Diskurs gespielt hat: Zahlreiche Künstler und Literaten aus den verschiedensten Teilen der Welt suchten nach Wegen, sich auf dem Berliner Grund beweisen zu können und sich ein Publikum zu schaffen versuchen, weswegen Berlin im ersten Drittel des letzten Jahrhunderts als „kulturelle Kontaktzone“<sup>15</sup> betrachtet werden kann.

Der Begriff des Kulturtransfers richtet sich seinen Methoden nach vor allem auf die Prozesse des eigentlichen Transfers, wobei dessen Auswirkungen nicht im Mittelpunkt der Untersuchung stehen.<sup>16</sup> Lüsebrink sagt dazu das Folgende:

„Zum anderen grenzt sich das Methodenkonzept des Kulturtransfers von anderen Konzepten durch seinen potenziellen Gegenstands- oder Problembereich ab: Dieser zielt auf den *Verlauf* von interkulturellen Vermittlungs- und Rezeptionsprozessen und nicht nur auf ihre mittel- und längerfristigen *Konsequenzen*, wie etwa das Konzept der *Métissage*; es beschreibt keine komplexen interkulturellen Räume und Sphären, wie etwa die Konzepte des *transkulturellen Raums* und der *multikulturellen Gesellschaft*, sonder *prozessuale Verlaufsformen*, durch die kulturelle Artefakte verschiedenster Art zwischen Kulturräumen *zirkulieren*. Es dient also nicht der Analyse von kulturellen Kontakt- und Interferenzzonen, sondern der Untersuchung der transkulturellen Zirkulationsweisen von kulturellen Phänomenen.“<sup>17</sup>

Der Kulturtransfer ist von verschiedenen Prozessen gekennzeichnet, in denen kulturelle Phänomene aus einem Kultursystem in das andere vermittelt werden, wobei drei Elemente besonders hervorzuheben sind.<sup>18</sup> Es handelt sich dabei um *Selektionsprozesse*, in welchen kulturelle Artefakte mit interkulturellem Potenzial herausgefiltert werden, um *Vermittlungsprozesse*, wobei verschiedene Mediatoren (zum Beispiel Institutionen oder Übersetzer) besonders wichtig sind und *Prozesse der Rezeption*, wobei fremde kulturelle Artefakte in einem System angeeignet werden.<sup>19</sup> Es

---

<sup>14</sup> LÜSEBRINK (2005) S. 26

<sup>15</sup> EBD. S. 27

<sup>16</sup> EBD.

<sup>17</sup> EBD.

<sup>18</sup> EBD. S. 28

<sup>19</sup> EBD.

ist jedoch zu erwähnen, dass sich Kulturtransferprozesse an sich unterscheiden können, abhängig davon, in welchem Kontext sie entstehen.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> EBD. S. 29

## 2. Die historische Avantgarde und der Manifestantismus

Der Manifestantismus der Avantgarde knüpft direkt an die Tradition des 19. Jahrhunderts an, wobei jedoch zu bemerken ist, dass die Schriften dieses Typs der Ergänzung der Botschaft des eigentlichen künstlerischen Artefakts dienen.<sup>21</sup> Im Rahmen der neuinterpretierten Verkündungsform kommt es zum folgenreichen Wandel, was die Interpretation von Texten dieses Typs angeht: Das literarische Format, das in wechselseitiger Beziehung zu dem eigentlichen Kunstwerk stand, fungierte im Kontext der historischen Avantgarde als Medium zwischen dem Artefakt und der „außersprachlichen Realität“, sich gleichzeitig dem Publikum nähernd, worunter die Vernebelung der Abgrenzung zwischen der künstlerischen Praxis und der Wirklichkeit zu verstehen ist.<sup>22</sup> Diese neue Kommunikationsform stellte einen radikalen Umbruch in dem bis damaligen *Modus Operandi* einzelner Künstler, aber auch Künstlergruppen und -Bewegungen dar, zumindest was es die Propagierung ihrer oftmals utopischer Ideen und Impulsen angeht.<sup>23</sup> Dennoch ist es evident, dass die Avantgardisten, trotz aller Mühe und Anstrengung, sich von der Hinterlassenschaft den 19. Jahrhunderts abzuwenden, versuchten, der schon verwurzelten Form und dem allgemein aufgenommenen und anerkannten Sprachstil nachzugehen, was während des Vergleichens des beispielsweise symbolistischen Manifests mit denen der Futuristen oder späteren Dadaisten zu bemerken ist.<sup>24</sup> Der Unterschied zwischen den gegensätzlichen Manifesten wird im sporadischen Aufbrechen der Form, welches sich im Einfügen von verschiedenen Textabschnitten manifestiert, deutlich.<sup>25</sup> In solchem Experimentieren mit der Form lassen sich die Manifeste und Proklamationen der Avantgarde, so Asholt und Fähnders, grundsätzlich in zwei Typen untergliedern: Einerseits handelt es sich um direkte Nachfolger der Tradition des 19. Jahrhunderts während andererseits verschiedene Strömungen bewusst mit der gleichen Tradition brechender Erscheinungen zutage treten.<sup>26</sup>

Für die historische Avantgarde, bei der vor allem an das erste Drittel des letzten Jahrhunderts zu denken ist, waren Manifeste von äußerster Bedeutung. Ausgenommen von beispielsweise dem Kubismus in der bildenden Kunst<sup>27</sup>, sind einzelne Stilrichtungen grundlegend mit Manifesten untermauert gewesen, womit sich die ästhetischen und künstlerisch-formellen, aber auch die politisch-ideologischen Tendenzen jener avantgardistischen Bewegung miteinander verflochten haben. Handle es sich um Kollektivmanifeste oder um jene einzelner Autoren, war den

---

<sup>21</sup> ASHOLT/FÄHNTERS (1995) S. 16

<sup>22</sup> EBD. S. 17

<sup>23</sup> EBD.

<sup>24</sup> EBD. S. 18

<sup>25</sup> EBD.

<sup>26</sup> EBD. S. 19

<sup>27</sup> EBD. S. 15

avantgardistischen Bewegungen, trotz aller Unterschiede, die subversive Abgrenzung von den traditionellen Maximen der damaligen Kunstproduktion gemeinsam.<sup>28</sup> Dennoch ist es in diesem Kontext von äußerster Bedeutung zu betonen, dass der für die Avantgarde charakteristischer Manifestantismus an sich schon genügend subversiv war, ungeachtet der Realisierbarkeit einzelner im konkreten Text apostrophierter Forderungen.<sup>29</sup> Zum Terminus *Avantgarde*, worunter natürlich vor allem die künstlerischen Bewegungen des frühen 20. Jahrhunderts zu verstehen sind, ist kurz zu sagen, dass er in der Literatur- und Kunstgeschichte eine umstrittene Stellung einnimmt, weswegen diskutiert wird, ob der Gebrauch des Begriffes im Plural angemessener wäre: Asholt und Fähnders schlagen in dem einleitenden Kapitel zu ihrem essenziellen Werk zum Manifestantismus der Avantgarde den Plural vor, mit dem Argument, dass es sich dabei um eine Mehrzahl von unterschiedlichen und oftmals gegensätzlichen „Vorhuten“ handle.<sup>30</sup>

Wie es allgemein bekannt ist, veränderte die Avantgarde grundlegend das Konzept der Kunst, mit der Intention, sich so intensiv wie möglich von der Tradition und dem direkt mit dem Kunstwerk in Verbindung gebrachten Auratismus abzuwenden.<sup>31</sup> Dabei fungierte das Manifest als Medium, einzelne Strömungen auf bestimmten Kurs zu bringen, obwohl der eigentliche Wunsch nach der Distanzierung von der gängigen Kunstperzeption oft fraglich war.<sup>32</sup>

Das Brechen mit der Tradition ist nicht etwas, was in der Avantgarde zum ersten mal zu sehen ist: Ähnliche Tendenzen sind schon in der Romantik oder im noch früheren Manierismus zu bemerken.<sup>33</sup> Maković bezieht sich in seinem Artikel auf Ernst Gombrich, welcher Ähnlichkeiten zwischen postraffaelitischen Künstlern und Duchamp feststellt, was sich vor allem in der Einstellung gegenüber der Tradition manifestiert: Bei den Künstlern der Avantgarde kommt es, so Maković, zur „Desakralisierung der Kunst“<sup>34</sup> und zur „Affirmation der Kunst durch Negierung der Tradition.“<sup>35</sup> Der Zagreber Kunsthistoriker bemerkt: „Um etwas negieren, niedermachen, zerstören zu können, muss man zuerst dessen Existenz zugeben.“<sup>36</sup>

Die Avantgarde verfügt über einen internationalen Charakter, was anhand der Unterschriften von jeweiligen Autoren aus verschiedenen Ländern, aber der auch oft erkennbaren Multilingualität, die besonders in avantgardistischen Zeitschriften zum Vorschein kommt, zu bemerken ist.<sup>37</sup> Demnach kann geschlossen werden, dass die Avantgarde eine Plattform international verknüpfter

---

<sup>28</sup> EBD.

<sup>29</sup> EBD. S. 16

<sup>30</sup> EBD.

<sup>31</sup> EBD. S. 25

<sup>32</sup> EBD.

<sup>33</sup> MAKOVIĆ (1983) S. 93

<sup>34</sup> Alle Übersetzungen stammen von Denis Sulcer, falls nicht anders angemerkt.

<sup>35</sup> MAKOVIĆ (1983) S. 93

<sup>36</sup> EBD.

<sup>37</sup> ASHOLT/FÄHNTERS (1995) S. 20

und zusammenarbeitender Diversitäten darstellt. Dieser internationale Duktus ist am Beispiel von Ereignissen, welche die Dadaisten organisiert haben, zu erkennen, wo Texte in verschiedenen Sprachen vorgeführt wurden, wobei es sich nicht selten um simultane Vorführungen handelte.<sup>38</sup> Es ist hinzuzufügen, dass die avantgardistischen Strömungen die damals vorhandenen nationalen geografischen Grenzen annulliert haben: Dies ist am Beispiel des italienischen Futurismus zu sehen, der im institutionalisierten Kontext begonnen hat, seine Ideen zu verbreiten, gleichzeitig Unterstützung und Reaktionen von Sinnesgenossen aus dem übernationalen Raum erwartend.<sup>39</sup>

Das Leitmotiv des avantgardistischen Manifestes war sicherlich die Verschiebung der leitenden Rolle von der einzelnen Person zum Kollektiv, wobei es zu bemerken ist, dass das Verantwortungsbewusstsein für die Produktion trotz vielleicht weniger Unterschriften auf die ganze Gruppe gelenkt wurde und in enger Zusammenarbeit resultierte.<sup>40</sup>

Trotz dem möglichen Utopismus, der sich im Rahmen der allgegenwärtigen Manifeste offenbaren könnte, ist jedoch zu betonen, dass der Avantgarde keine Naivität vorgeworfen werden darf: Die avantgardistischen Manifeste dienten vor allem der Verkündung von neuen ästhetischen Gesetzmäßigkeiten, was zum Umbruch von den damaligen kunst- und literaturtheoretischen Paradigmen führte.<sup>41</sup> Die Avantgarde ist jedoch nicht nur auf das Kunsttheoretische zu reduzieren: Dieses Projekt, wie es oft von Asholt und Fähnders bezeichnet wird, benötigt eines viel weiteren Bildes, wobei das Beharren auf künstlerischen und literarischen Formveränderungen nicht im Vordergrund stehen darf, sondern dies beinhaltet gleichberechtigt den Wunsch nach einer politischen und gesellschaftlichen Reformierung, weshalb die Avantgarde sich selber gleichzeitig der größte Freund und Feind gewesen ist.<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup> EBD.

<sup>39</sup> EBD. S. 21ff.

<sup>40</sup> EBD. S. 26

<sup>41</sup> EBD. S. 27

<sup>42</sup> EBD. S. 28

### 3. Dichotomie Metropole-Peripherie

Im Kontext der Avantgarde und des Kulturaustausches zwischen der Peripherie und der Metropole, worunter im Kontext dieser Arbeit vor allem an Zagreb und Berlin zu denken ist, ist es von entscheidender Bedeutung, diese Begriffe unter die Lupe zu nehmen. Sich an den Artikel von Hubert van den Berg stützend, sind jene Begriffe nach einheitlichen Kriterien nur schwer zu definieren: Dem desto trotz kommt Van den Berg zum Schluss, dass es sich, was die Metropolen im avantgardistischen Diskurs angeht, hauptsächlich um Hauptstädte in jenen Ländern handelte.<sup>43</sup> Dennoch ist hinzuzufügen, dass eine Metropole im Sinne einer Großstadt bzw. eines wirtschaftlich-politischen Zentrums nicht Garantie dafür war, eine Avantgarde nachweisen zu können.<sup>44</sup> Die großen Städte, welche als „Mutterstädte“ in der originären Bedeutung des Begriffes betrachtet wurden, galten als Metropolen sowohl vor der Avantgarde als auch nach ihr, weswegen sie, ihre autoritäre Stellung berücksichtigend, für die jeweiligen Strömungen eine günstige Umgebung darstellten.<sup>45</sup> Die Funktion der Metropole während der historischen Avantgarde ist jedoch nicht nur auf Großstädte im demografischen Sinne zu reduzieren: Viele Städte galten als wichtige kulturelle, aber auch politische Zentren, obwohl sie verschiedenen Definitionen nach keineswegs als Metropolen bezeichnet werden konnten.<sup>46</sup> Es ist festzustellen, dass der Begriff der Metropole fließend und daher nicht klar definierbar ist, was die Tatsache, dass Städte wie beispielsweise München, Prag oder auch kleinere Städte wie Zagreb, trotz der geringen Einwohnerzahl, als Metropolen anerkannt worden sind.<sup>47</sup> Van den Berg erläutert dies mit den folgenden Worten:

„Es handelt sich um Städte, nach denen man sich aus den umliegenden Territorien – seien sie nun staatlich, sprachlich oder anders bedingt – wohl in erster Linie kulturell orientierte. Städte also, deren kulturelles Leben auch einen wichtigen Bezugspunkt für das kulturelle Leben in anderen Ländern bildete, und die somit eine inter- und transnationale Funktion erfüllten.“<sup>48</sup>

Fazit ist, dass die demografischen und administrativen Metropolen nicht zwangsläufig mit den avantgardistischen übereinstimmen mussten: Hierbei ist es zu erwähnen, dass die Avantgarde in vielen Fällen ihren Standpunkt in der Peripherie fand, wobei es zu bemerken ist, dass es sich auch häufig um periphere Teile von großen Städten handelte, wie es in Berlin und bei den dortigen Dadaisten der Fall war.<sup>49</sup> Um nochmals auf die avantgardistische Interpretationsfreudigkeit von

---

<sup>43</sup> VAN DEN BERG (2011) S. 179

<sup>44</sup> EBD.

<sup>45</sup> EBD. S. 179f.

<sup>46</sup> EBD. S. 180

<sup>47</sup> EBD.

<sup>48</sup> EBD.

<sup>49</sup> EBD. S. 183

Begriffen die Aufmerksamkeit zu lenken, ist es wichtig hervorzuheben, dass sogar südtiroler Dörfer oder die ostkroatische Kleinstadt Vinkovci eine wichtige Rolle im avantgardistischen Diskurs spielten.<sup>50</sup>

Falsch wäre es, also, anzunehmen, dass nur eine Stadt mit einer überdurchschnittlichen Einwohnerzahl als Musterbeispiel der europäischen Avantgarde fungieren konnte. Es handelte sich vielmehr um den Austausch von Impulsen zwischen der Metropole und der Provinz, wobei die Rollen nicht immer klar definiert waren.

---

<sup>50</sup> EBD, S. 182

## 4. Zum Konzept des Balkans

Wegen der präziseren Elaboration der im vorigen Kapitel erwähnten Dichotomie ist es erforderlich, die Begriffe der Metropole und Peripherie am konkreten Beispiel auszuarbeiten, weswegen im folgenden Abschnitt Europa und der Balkan thematisiert werden. Nämlich, im zenitistischen Diskurs nahm der Balkan als kulturelles Konzept eine zentrale Stellung ein, weswegen es umso wichtiger ist, sich auf dieses Thema zu beziehen.

Im Kontext der europäischen Gesellschaft, wobei vor allem an jene des frühen 20. Jahrhunderts zu denken ist, wurde der Balkan als ein geografisches Konstrukt angesehen, welches nach der potenziellen Integration in den europäischen Diskurs die damaligen konventionellen Formen ins Schwanken bringen könnte.<sup>51</sup> Todorova erwähnt im einleitenden Kapitel zu ihrem essenziellen Werk zum balkanistischen Diskurs, dass es sich dabei um ein sogenanntes „Schimpfwort“ handeln könnte, wobei vor allem der Balkan, sowohl als geografisches als auch als gesellschaftliches Konstrukt, als Bedrohung für die westeuropäische Weltanschauung betrachtet worden ist.<sup>52</sup>

Der Orient fungierte im westlichen bzw. europäischen Diskurs als Symbol des Exotischen, und unterstützte den Eskapismus des europäischen Bürgertums, was sich in den späteren alltäglichen Verhaltensweisen, welche in dem Orientalischen ihre Inspiration fanden, manifestierte.<sup>53</sup> Obwohl der Balkan als Konzept dem westlichen bzw. europäischen Diskurs nicht nahe stand, ist es wichtig zu erwähnen, dass er auch nicht als Okzident angesehen worden ist: Vielmehr wurde der Balkan als Vermittler zwischen den Kulturen perzipiert, die sich oft in einer antagonistischen Stellung zueinander befanden.<sup>54</sup> Todorova bezeichnet den Balkan als „Brücke“ zwischen verschiedenen Kulturen, worunter aber auch „unterschiedliche Stadien der Entwicklung“ zu verstehen sind, weswegen der Balkan oft als „halbentwickelt, halbkolonial, halbzivilisiert und halborientalistisch“ bezeichnet worden ist.<sup>55</sup> Dass der Balkan wegen seiner kulturellen Unterschiede nicht zu Europa gehören konnte, kann mit dem folgenden Gedanken erklärt werden: Falls eine Idee den Weg in das Repertoire eines kulturellen Kreises nicht findet, worunter in diesem Kontext der westeuropäische Diskurs zu verstehen ist, kommt es zur Marginalisierung solcher Phänomene, was mit deren konsequenten Abstoßen resultiert.<sup>56</sup> Es ist jedoch hinzuzufügen, dass sich der Balkanismus inzwischen als Forschungsgegenstand innerhalb der Kulturwissenschaften etabliert

---

<sup>51</sup> TODOROVA (2015) S. 17

<sup>52</sup> EBD.

<sup>53</sup> EBD. S. 31

<sup>54</sup> EBD. S. 34

<sup>55</sup> EBD. S. 35

<sup>56</sup> EBD. S. 37



hat, was ihn von dem oft in Verbindung gebrachten Orientalismus abtrennte, dem Balkan gleichzeitig eine eigene Identität schaffend.<sup>57</sup> Todorova nach ist der Balkan im westlichen Diskurs in den letzten Jahrhunderten als äußerst negativ konstruiert worden, wobei er synonymisch zu negativ konnotierten Begriffen perzipiert worden ist.<sup>58</sup>

Trotz der Tatsache, dass die Mehrheit der Länder auf dem Balkan durch die Geschichte als (meist periphere) Teile innerhalb größerer Staaten bzw. Imperien fungierten, konnte jedoch der Balkan als Konstrukt im damaligen politischen Kontext nicht als Kolonie angesehen werden, vor allem, weil die Mehrheit der Länder, welche innerhalb dieser Imperien existierten, der Definition nach keine Auslandsterritorien waren: Dennoch ist hinzuzufügen, dass diese Länder im streng wirtschaftlich-politischen Sinne nicht vollkommen selbstständig waren.<sup>59</sup> Daraus ist zu schließen, dass der Balkan im europäischen kulturellen Diskurs der Neuzeit konsequent als Provinz galt.<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> EBD. S. 40f.

<sup>58</sup> EBD. S. 17

<sup>59</sup> EBD. S. 35ff.

<sup>60</sup> EBD. S. 36

# II. Zenitismus als Programm

## 1. Einleitend zum *Zenit*

Die Zeitschrift *Zenit* des in Zagreb tätigen Autoren Ljubomir Micić, welche grundsätzlich in Monatsabständen zwischen 1921 und 1926 erschien, charakterisiert die für die Avantgarde eigene Mehrsprachigkeit, die schon in dem ersten Heft auffällig ist.<sup>61</sup> Sie dient der Überwindung von nationalen Barrieren und der Abwendung von der nationalen publizistischen Tradition.<sup>62</sup> Es ist jedoch hervorzuheben, dass sowohl der Balkan als multinationales gesellschaftlich-politisches Gebilde<sup>63</sup> als auch das multiethnische Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen von der Multilingualität gekennzeichnet ist, weshalb diese im *Zenit* nachvollziehbar ist.

Wie erwähnt veröffentlichte der *Zenit* Texte in den verschiedensten Sprachen, worunter die Veröffentlichungen im Esperanto besonders interessant sind, wodurch das Periodikum einen kollektiven Charakter bekam.<sup>64</sup> Texte in verschiedenen Sprachen und verschiedenen Schriften beinhaltend, worunter die Lateinische und Kyrillische hervorzuheben sind, gab dem Periodikum einen internationalen Duktus.<sup>65</sup> Die Multilingualität der Texte, welche im *Zenit* erschienen sind, wird von Irina Subotić als Versuch des Teilhabens an der gängigen europäischen kulturellen Szene gedeutet.<sup>66</sup>

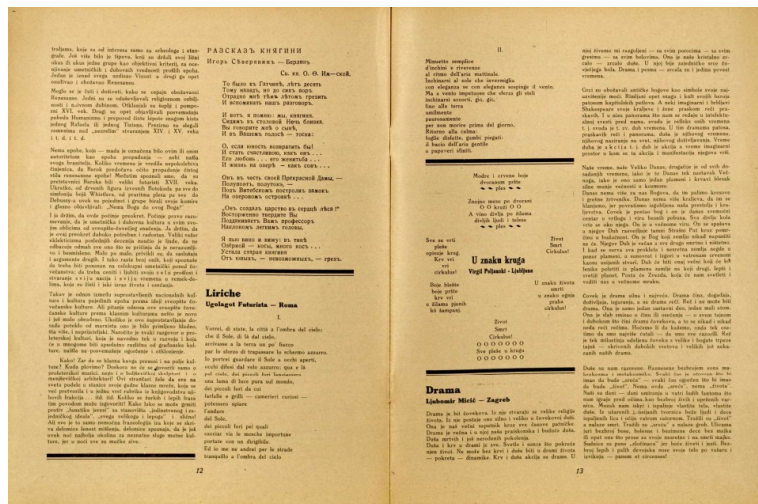


Abbildung 1: Zenit Nr. 1, Seiten 12 und 13

<sup>61</sup> ŽMEGAČ (1967) S. 353

<sup>62</sup> EBD.

<sup>63</sup> TODOROVA (2015) S. 37

<sup>64</sup> BOŽOVIĆ (2013) S. 136

<sup>65</sup> EBD. S. 143

<sup>66</sup> SUBOTIĆ (1990) S. 21

In der Zagreber (und Belgrader) Zeitschrift widerspiegelt sich das damals gängige Rebellieren gegen die Tradition, was der gemeinsame Nenner des ganzen avantgardistischen Zeitgeistes zu sehen ist: Žmegač bezeichnet diese Tendenz als „Tradition der Traditionslosigkeit“.<sup>67</sup>

Das Verstoßen von traditionellen Werten ist in Texten, in denen gegen beispielsweise Shakespeare, Kant, Moliere oder Dante namentlich protestiert wird, zu sehen.<sup>68</sup> In diesem Kontext ist Iwan Goll zu nennen, dessen Rolle im Rahmen des Zenitismus von entscheidender Bedeutung gewesen ist: Der deutsch-französische Schriftsteller hat sich im Text mit der Überschrift „Der Expressionismus stirbt“ gegen damals dominante literarische Strömungen geäußert, damit zugleich im zenitistischen Diskurs seinen Platz findend.<sup>69</sup> Über die Zusammenarbeit der Zenitisten mit Iwan Goll wird später noch die Rede sein. Es ist zu schließen, dass den Zenitismus, so Ullmaier, ein „aktivistischer Zerstörungsgestus“ charakterisiert, sich zur Aufgabe den Kahlschlag in der Kunstproduktion nehmend, die Tradition gleichzeitig auf eine radikale und aggressive Weise zu negieren versuchend.<sup>70</sup>

Die visuelle Identität der in Zagreb und Belgrad erschienenen Zeitschrift diene dem Ausdruck von zukunftsgerichteten Neigungen, was vor allem das Künstlerische und Literarische angeht.<sup>71</sup> Micić befürwortete in seinen Schriften den nichtmimetischen künstlerischen Ausdruck, am Anfang zum Expressionismus neigend, und in den späteren Texten den Konstruktivismus bevorzugend.<sup>72</sup> Bei dem in Zagreb erschienenen Periodikum ist eine oftmals chaotische typographische Identität evident:

„Daß bei dem jungen Literaten Micić mehr Enthusiasmus als intellektuelle Überlegung im Spiel war, erkennt man bereits an Hand einer flüchtigen Sichtung des Materials. In der auftrumpfenden, dabei anspruchslosen äußeren Aufmachung, in der Unruhe des Druckbildes und nicht zuletzt im Titel selbst zeigt sich ganz deutlich der geistige Standort des „Zenit“.“<sup>73</sup>

Diese Unordentlichkeit der visuellen Erscheinung erwies sich mit der Zeit als Spezifikum der in Zagreb erschienenen Zeitschrift, sich dadurch von anderen Periodika hervorhebend.

---

<sup>67</sup> ŽMEGAČ (1967) S. 353

<sup>68</sup> SUBOTIĆ ET. AL. (1983) S. 42

<sup>69</sup> EBD.

<sup>70</sup> ULLMAIER (1995) S. 77

<sup>71</sup> BOŽOVIĆ (2013) S. 139f.

<sup>72</sup> MAKOVIĆ (1983) S. 94

<sup>73</sup> ŽMEGAČ (1967) S. 353

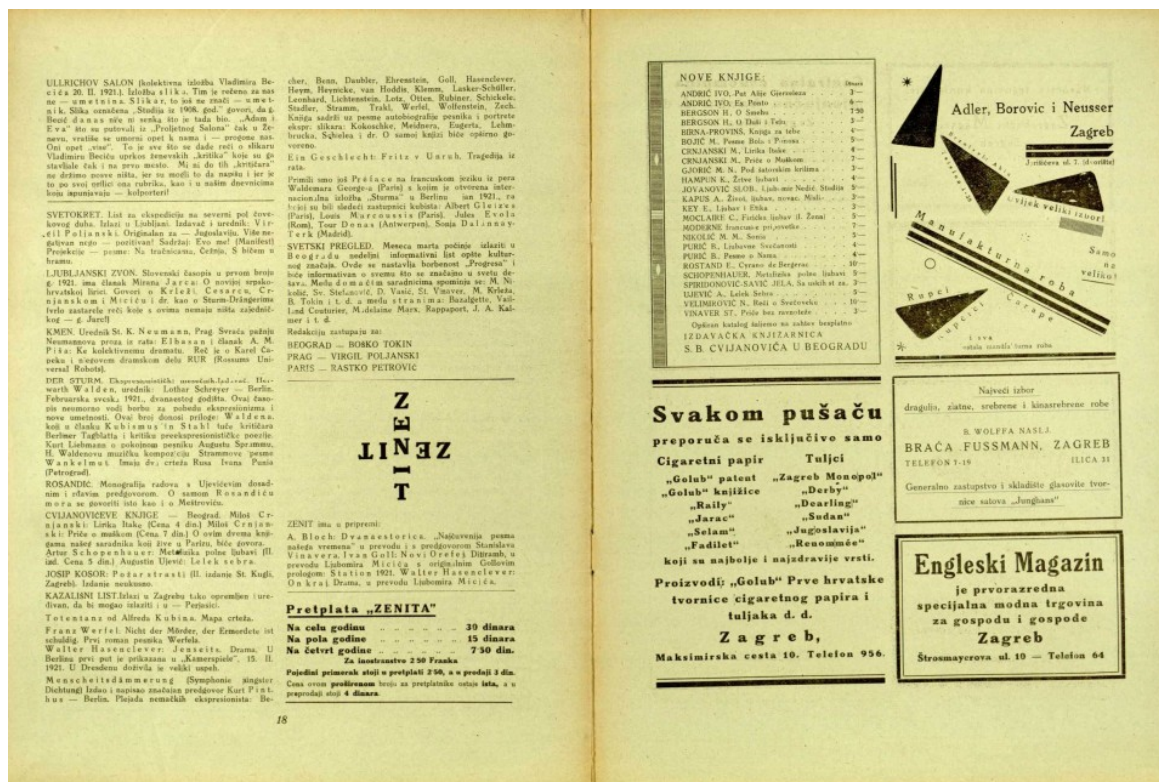


Abbildung 2: Zenit Nr. 2, Seiten 18 und 19

Der *Zenit* hat große Hoffnung in die Jugend gesetzt, mit dem Argument, dass sich die Kunst vor und nach dem Ersten Weltkrieg nicht beständig weiterbilden könnte: Eine junge Kraft wäre, so die Zenitisten, von entscheidender Bedeutung für das Formen eines neuen, jugoslawischen Kunstausdrucks, weshalb Künstler und Literaten aus dem ganzen Land in die Tätigkeit der Zagreber und Belgrader Plattform zu involvieren versucht worden sind.<sup>74</sup> Es ist jedoch zu erwähnen, dass dies nur im geringen Maße realisiert werden konnte, vor allem wegen der ausgesprochen polemischen, aber auch provokanten Gemütsart des Chefredakteurs Ljubomir Micić. Trotz dieser schwierigen Zusammenarbeit mit anderen Künstlern und Literaten ist jedoch das Folgende unwiderleglich: Der Zenitismus hatte, so Subotić, eine „zerstörerische Einstellung“ gegenüber bekannten Literatur- und Kunstformen, wobei der Wunsch nach neuen Ausdrucksweisen ausgesprochen stark war, gleichzeitig einen isolierten Mikrokosmos schaffend.<sup>75</sup>

Es ist zu betonen, dass der *Zenit*, trotz der eher bescheidenen Anzahl an avantgardistischen Erscheinungen im damaligen kroatisch-serbischen Sprachraum, nicht die einzige Strömung war, die im Kontext der Avantgarde des damaligen Staates zu untersuchen ist: Dennoch ist zu erwähnen, dass der Zenitismus eine besondere Stellung in der Literatur- und Kunstgeschichte einnahm, vor

<sup>74</sup> SUBOTIĆ ET. AL. (1983) S. 41

<sup>75</sup> EBD. S. 41f.

allem wegen der Regelmäßigkeit des Erscheinens, aber auch wegen der Langlebigkeit, weshalb sich die Strömung von den anderen Tendenzen besonders hervorgehoben hat.<sup>76</sup>

Die Avantgarde im serbokroatischen Sprachraum manifestierte sich am überzeugendsten im Kreis um Ljubomir Micić und seiner Zeitschrift *Zenit*.<sup>77</sup> Das damalige Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen wurde in einer Ära der unterschiedlichsten politischen und gesellschaftlichen Mutationen geschaffen, worunter beispielsweise der Zusammenbruch des Österreich-Ungarischen und Osmanischen Königreiches hervorzuheben ist<sup>78</sup>, gleichzeitig Länder mit verschiedenen kulturellen und religiösen Hintergrund zum Zusammenleben fordernd<sup>79</sup>: Die Gründung der *Zenits* kann als Reaktion auf diese gesellschaftspolitischen Umstände gedeutet werden, was die mit der Zeitschrift in Verbindung gebrachte Strömung, im Kontext des damaligen Staates, zur ersten rein avantgardistischen machte, wobei die dem Zenitismus eigene Divinisierung des Balkans als Charakteristikum zugeschrieben werden kann: Die eben genannten Umstände und ihre, so Božović, „kulturelle Jugendlichkeit“ haben die Zenitisten für sich gewonnen, sich gleichzeitig an ein Cocktail von unterschiedlichsten gegenwärtigen Einflüssen stützend.<sup>80</sup> Božović bemerkt, dass die Avantgarden des jugoslawischen Raums vorwiegend von deutschen und russischen Strömungen angeregt worden sind, wobei die jugoslawische ihre Tendenzen vor allem in allzu idealistischer schriftlicher Form, worunter Manifeste und verschiedene Proklamationen zu verstehen sind, zu realisieren versuchte.<sup>81</sup>

Der junge multiethnische Staat suchte in den turbulenten Nachkriegszeiten nach einem Weg, eine eigene kulturelle Identität zu formen: In diesem Kontext scheint der *Zenit* umso bedeutender zu sein, da er versuchte, an diesem Prozess tatkräftig teilzunehmen.<sup>82</sup> Der junge jugoslawische Nachkriegsstaat hat mit dem *Zenit* über eine Plattform verfügt, in der die künstlerischen, aber auch gesellschaftlichen Tendenzen zur Gleichstellung mit den westeuropäischen Vorbildern artikuliert worden sind.<sup>83</sup> Dennoch ist hinzuzufügen, dass die Voraussetzung für die Konstruktion einer eigenständigen kulturellen Identität die staatliche Kreditibilität im politisch-wirtschaftlichen Sinne ist, weswegen diese Tendenzen im Kontext des damaligen Staates, welcher sich noch immer im Prozess der Konstituierung befand, nur mäßig realisiert werden konnten.<sup>84</sup>

---

<sup>76</sup> ČUBRILO (2012) S. 7f.

<sup>77</sup> ASHOLT/FÄHNDEERS (1995) S. 23

<sup>78</sup> BOŽOVIĆ (2013) S. 137

<sup>79</sup> SUBOTIĆ (1990) S. 21

<sup>80</sup> BOŽOVIĆ (2013) S. 137f.

<sup>81</sup> EBD. S. 138

<sup>82</sup> GLIŠIĆ/VUJOŠEVIĆ (2017) S. 719

<sup>83</sup> EBD. S. 722

<sup>84</sup> EBD.

## 2. Das Barbarengenie und die Tendenz zur Balkanisierung Europas

Dass allen avantgardistischen Strömungen der Traditionsbruch als gemeinsamer Nenner zugeschrieben werden kann, benötigt keiner weiteren Erläuterung. Den Weg zur Artikulation solcher Tendenzen fanden die meisten Strömungen Europas in impulsiven und oft politisch konnotierten (Re)Aktionen, wobei es nicht selten vorkam, dass nur ein geringes Publikum versammelt werden konnte. Dabei ist zu betonen, dass dies nur selten mit der Aufarbeitung von bestimmten Ideologien resultierte, weswegen dem Zenitismus in der gegenwärtigen Literatur- und Kunstgeschichte besondere Aufmerksamkeit geschenkt worden ist. Ljubomir Micić untermauert sein Abwenden von der Tradition mit dem Einführen des *Barbarengenes* in den Diskurs des Zenitismus, wobei das *Barbarengenie* als Antagonist der westlichen Kultur agierte: Ähnliche Tendenzen sind jedoch, so Maković, schon in den Werken von Friedrich Schlegel zu erkennen, woraus zu schließen ist, dass sich die Konstruierung von alternativen Denkweisen nicht nur auf dem Balkan manifestierte.<sup>85</sup> Schlegel verglich die Kunstproduktion des Nordens mit der des Südens, was mit dem Entdecken von unbekannten Künstlern resultierte.<sup>86</sup> Demnach ist festzustellen, dass sich in der Avantgarde der Trend des Vergleichens weiterentwickelt hat, wobei zu bemerken ist, dass anstatt den Süden mit dem Norden zu vergleichen, im Kontext des Zenitismus die Dichotomie Osten-Westen im Fokus steht.<sup>87</sup>



Abbildung 3: Zenit Nr. 8, Titelseite

<sup>85</sup> MAKOVIĆ (1983) S. 94

<sup>86</sup> EBD.

<sup>87</sup> EBD.

*Das Barbarengenie*, von Micić erschaffen,<sup>88</sup> symbolisiert die neue balkanische Kultur, worunter der Kampf gegen die westliche kulturelle Dominanz in der damaligen Gesellschaft bzw. die Revolte gegen den Einfluss des Westens auf die (kulturelle) Realität des jungen Nachkriegsstaates zu verstehen ist, was wiederum zum Versuch der „Balkanisierung Europas“ mittels „ursprünglicher, rauer und barbarischer balkanischer Kraft“ führen sollte.<sup>89</sup> Mit der Einführung einer solchen Figur in den Diskurs des Zenitismus, wurde die jugoslawische Strömung mit der Idee des Kampfes gegen den „rationalen Westen“ angetrieben.<sup>90</sup>

Unter anderem auch Friedrich Nietzsche als Vorbild nehmend, schuf Micić ein Narrativ, welches sich zum einen auf den westlichen kulturellen Diskurs gestützt hat - was in den ersten Ausgaben der Zagreber Zeitschrift zu sehen ist - sich gleichzeitig Russland zuwendend.<sup>91</sup> Zum Letzteren ist zu erwähnen, dass Micić die Inspiration zur Idee der Konstruierung einer autonomen Identität, welche unabhängig von Europa fungieren sollte, bei den russischen Autoren fand, wobei besonders das Werk von Blok hervorzuheben ist.<sup>92</sup> Blok war der Meinung, Russland würde ausschließlich als Europas Schild gegen das asiatische Eindringen dienen, weswegen er sich dieser Idee widersetzen wollte.<sup>93</sup>

Zu dem Zeitpunkt, als Europa begann, größeren Einfluss auf den Balkan zu nehmen, befand sich dieser, so Todorova, in einer Identitätskrise.<sup>94</sup> Die Begriffe der Balkanisierung, aber auch des Barbarentums bzw. *des Barbarengenies* können als aggressive und militante Prozesse der von bestimmten Persönlichkeiten begehrten Hervorhebung des Balkans im europäischen Diskurs gedeutet werden, die direkt die erwähnte Identitätskrise anknüpften.

Ljubomir Micić wollte sich der pejorativen Perzeption des Balkans im europäischen Kontext entgegenstellen und somit den Balkan als eine gleichberechtigte Kraft gegenüber Westeuropa zu positionieren. Es ist jedoch hinzuzufügen, dass sich diese Tendenz ins Extreme steigerte, wobei er auf eine militante Weise dem Balkan eine superiore Stellung zuschreiben wollte. Dieses Gefühl der Inferiorität oder zumindest der Imparität, welches Micić verspürte, kann jedoch nicht nur auf eine rein subjektive Stellungnahme reduziert werden: Die westlichen Nationen haben den Balkan, wie schon erwähnt, tatsächlich als etwas Orientalisches und Exotisches perzipiert,<sup>95</sup> doch Micić hat dies

---

<sup>88</sup> SUBOTIĆ ET. AL. (1983) S. 45

<sup>89</sup> MAKOVIĆ (1983) S. 94

<sup>90</sup> SUBOTIĆ/VASIĆ (1990) S. 15

<sup>91</sup> GLIŠIĆ/VUJOŠEVIĆ (2017) S. 723

<sup>92</sup> EBD. S. 723f.

<sup>93</sup> EBD.

<sup>94</sup> TODOROVA (2015) S. 30

<sup>95</sup> Über das Thema zur Wahrnehmung des Balkans im damaligen Mittel- und Westeuropa wurde im Rahmen der kroatisch-österreichischen Sommerschule Namens „Verflechtungen und Interferenzen im zentraleuropäischen Raum“, die im September 2017 in Labin von Dr. Müller-Funk und Dr. Bobinac organisiert worden ist, intensiv diskutiert.



mittels pseudointellektueller Propaganda zu bekämpfen versucht. Es ist jedoch zu bemerken, dass die Idee der Balkanisierung von Europa wahrscheinlich nicht mit der Absicht entstand, diese im westeuropäischen Diskurs zu verbreiten: Vielmehr handelte es sich um eine Provokation, welche gegen das einheimische Publikum gerichtet war.<sup>96</sup> Mit den Vorurteilen gegenüber den Slawen spielend, mit denen der Osten direkt in Verbindung gebracht wurde, fungierte der Zenitismus als Strömung, welche die antagonistischen Kategorien des Ostens und Westens in Aufruhr bringen sollte.<sup>97</sup> Dem ist hinzuzufügen, dass es zu Ljubomir Micićs Zielen gehörte, den Zenitismus von dem Stigma einer avantgardistischen Nischenerscheinung zu befreien, mit der Tendenz, sich mit den dominanten Strömungen gleichzusetzen.

Den jugoslawischen Nachkriegsstaat, welcher aus mehreren Nationen geformt war, die über keine gemeinsame kulturelle Identität verfügten, kennzeichnete das Stereotyp vom ständigen Imitieren europäischer Vorbilder.<sup>98</sup> Der *Zenit* verstand es als Aufgabe, die bis damalige Identität des Staates, aber auch jene des Balkans umzuformen und ihn von den Stereotypen des Primitiven abzutrennen.<sup>99</sup> Die Ereignisse während und nach dem Krieg haben jedoch diesen Konnotationen noch mehr Geltung gegeben, wobei der Begriff "der Balkan" eine kontroverse Stellung im europäischen Kontext bekam.<sup>100</sup>

Wie es schon erwähnt worden ist, wurde der Balkan im europäischen Diskurs in der Neuzeit als "das Andere" betrachtet, nicht zum westlichen Kulturkreis gehörend, weswegen es, so Micić, von entscheidender Bedeutung gewesen ist, eine eigene kulturelle Identität des neugeformten Nachkriegsstaates zu konzipieren, um sich im damaligen europäischen kulturellen Kontext etablieren zu können.<sup>101</sup> Der Zenitismus suchte nach Wegen, diese Aspirationen zur notwendigen Uminterpretation des Balkans zu verwirklichen.<sup>102</sup> Um diese Tendenzen umsetzen zu können, benötigte der Zenitismus ein spezifisches Programm: Die Zeitschrift *Zenit* bzw. ihr Chefredakteur, pflegte eine äußerst negative Haltung gegenüber Europa, den westlichen Kulturkreis in expliziter und aggressiver Manier als verfehlt bezeichnend, was zum Leitmotiv der Zeitschrift, aber auch der gesamten Strömung wurde.<sup>103</sup> Es wäre jedoch falsch anzunehmen, dass solche Stellungnahmen als allgemeine Denkweisen eines ganzen Staates oder zumindest einer Stadt, wie es damals Zagreb war, interpretiert werden sollen: Unter dem Einfluss von schrecklichen Erlebnissen während des Ersten Weltkriegs, schuf Micić im Rahmen des Zenitismus ein Narrativ, dass den Balkan von dem Stigma

<sup>96</sup> GLIŠIĆ/VUJOŠEVIĆ (2017) S. 719f.

<sup>97</sup> EBD. S. 719

<sup>98</sup> EBD. S. 722

<sup>99</sup> EBD. S. 720

<sup>100</sup> EBD.

<sup>101</sup> EBD. S. 719f.

<sup>102</sup> EBD. S. 720

<sup>103</sup> EBD. S. 721



der Inferiorität befreien sollte, wobei gleichzeitig versucht wurde, Europa als aggressive und erbarmungslose Stiefmutter darzustellen.<sup>104</sup> Es ist zu schließen, dass es sich bei der Konstruierung der zenitistischen Ideologie vor allem um Micićs persönliche Impulse handelte.

Die Tendenz, primitive Identitäten während der Avantgarde in den Vordergrund zu stellen, ist etwas, was mit einzelnen Strömungen direkt in Verbindung gebracht werden kann, wobei vor allem das Werk von Picasso oder Gauguin, welche Inspiration in der Kunst nichteuropäischer Völker gefunden haben, hervorzuheben ist.<sup>105</sup> Das zenitistische *Barbarengenie* könnte dadurch mit der Tendenz des westeuropäischen Bürgertums, Inspiration in den primitiven Kulturen zu finden, verglichen werden, doch dies war nicht der Fall: Das *Barbarengenie*, von Micić geschaffen, reflektiert von seiner Definition her das Primitive, worauf er keinen Einfluss haben kann, im Unterschied zu den westlichen Beispielen, wobei es sich hauptsächlich um einen dekadenten Eskapismus handelte.<sup>106</sup>

Die zenitistische Definition der Balkanisierung von Europa ist also den ursprünglichen avantgardistischen Tendenzen ähnlich, wobei es sich nicht um eine einzigartige Aspiration handelte.<sup>107</sup> Ljubomir Micić hat im Kontext des Zenitismus dem Barbaren, bzw. dem Barbarentum neue Geltung geschaffen, indem er diese Begriffe zugunsten der Strömung uminterpretiert hat.<sup>108</sup> Die genannten Begriffe wurden im zenitistischen Diskurs äußerst positiv konnotiert, wobei jene, die typisch für den westlichen Diskurs waren, wie zum Beispiel „die lateinische Kultur“, wie es von Glišić und Vujošević hervorgehoben wird, mit Obszönität und Unanständigkeit gekennzeichnet waren.<sup>109</sup> Es ist jedoch interessant zu bemerken, dass es sich im Kontext des Zenitismus um eine Balkanisierung handeln sollte und nicht etwa um eine Kroatisierung, Serbisierung oder letztendlich eine Jugoslawisierung Europas.<sup>110</sup>

Im Kontext des *Zenits* symbolisierte *das Barbarengenie* den Kampf des jungen Staates um einen autonomen (künstlerischen) Ausdruck, unabhängig von den westlichen Vorbildern, mit dem Ziel, eine relevante und anerkannte Identität zu etablieren.<sup>111</sup> Die neue balkanische Kultur diene als Antagonismus der europäischen Kultur, die, den Zenitisten nach, als moralisch zweifelhaft angesehen wurde, wobei auch ihre Relevanz und Ausdruckskraft im westlichen Kontext infrage gestellt wurde.<sup>112</sup> Wie schon erwähnt, ließ sich Ljubomir Micić wahrscheinlich von Nietzsche und

---

<sup>104</sup> EBD. S. 722

<sup>105</sup> EBD. S. 726

<sup>106</sup> EBD. S. 730f.

<sup>107</sup> EBD. S. 728

<sup>108</sup> EBD. S. 730

<sup>109</sup> EBD.

<sup>110</sup> BOŽOVIĆ (2013) S. 142

<sup>111</sup> GLIŠIĆ/VUJOŠEVIĆ (2017) S. 723

<sup>112</sup> EBD.

seinem Konzept des „Übermenschen“ inspirieren, wobei der Einfluss der russischen Futuristen und Cézanne evident ist, wessen Einfluss auch in der frühen Frankfurter Schule und Siegfried Kracauer zu sehen sein kann.<sup>113</sup> Božović bemerkt zu Konzept des Barbarengenie das Folgende: „The barbarogenius has Germanic DNA and Eastern European foster parents, or vice versa; (...)”.<sup>114</sup>

Es ist festzustellen, dass das *Barbarengenie* als Antwort auf die europäische Identitätskrise, wie es von Glišić und Vujošević formuliert wird, zu verstehen ist.<sup>115</sup> Zur gleichen Zeit versucht Micić nicht nur mit dem *Barbarengenie* eine Alternative zum europäischen Diskurs zu formen, sondern bildet einen eigenen, balkanischen Diskurs und entwickelt eine autochthone kulturelle Strömung, was in der Belgrader Phase der Zeitschrift noch deutlicher artikuliert wird<sup>116</sup>

---

<sup>113</sup> BOŽOVIĆ (2013) S. 141f.

<sup>114</sup> EBD. S. 144

<sup>115</sup> GLIŠIĆ/VUJOŠEVIĆ (2017) S. 726

<sup>116</sup> EBD. S. 731

### 3. Zusammenarbeit mit Iwan Goll

Der wichtigste Mitarbeiter im Kreis um Ljubomir Micić war sicherlich der deutsch-französische Schriftsteller Iwan Goll, was besonders in den ersten Ausgaben der Zeitschrift *Zenit* zum Vorschein kommt.<sup>117</sup> Nämlich, Goll spielte vom Oktober 1921 bis zum April 1922 aus der französischen Hauptstadt heraus, zusammen mit Micić, die leitende Rolle in der Redaktion des *Zenits*, womit die zenitistische Doktrin „Osten-Westen“ („Istok-Zapad“), in der vierten Nummer verkündigt, in großem Maße bekräftigt wurde.<sup>118</sup>

Iwan Goll gehört zu den bekanntesten westeuropäischen Autoren, die direkt mit dem Zenitismus in Verbindung gebracht werden konnten. Obwohl in den ersten Ausgaben der Zagreber Zeitschrift auch Werke anderer nicht jugoslawischer Autoren veröffentlicht wurden, ist es hervorzuheben, dass Goll, wegen seiner Prominenz, darunter eine besondere Stellung einnahm.<sup>119</sup>

Den Enthusiasmus, mit dem Goll die Zeitschrift begrüßte, ist in der ersten Ausgabe zu sehen, wo auch ein Text von Boško Tokin vorzufinden ist, in dem der Pariser Schriftsteller dem einheimischen Publikum als ein revolutionärer Expressionist vorgestellt wird.<sup>120</sup> Der Austausch von verschiedenen Impulsen zwischen dem *Zenit* und dem deutschen Sprachraum ist, so Čubrilo, schon in dieser Nummer der Zeitschrift zu erkennen<sup>121</sup>: Nämlich, schon auf der zweiten Seite der im Februar 1921 erschienenen Nummer wird Iwan Goll mit dem Gedicht *Der Mensch vor dem Meer* vorgestellt, auf der nächsten Seite Micićs Projekt mit den folgenden Worten begrüßend:

„Lieber Herr Micić, nichts freut mich mehr als so ein Brief der aus unbekannter Welt ins einsame Leben hineinfliegt. Über alle Barrikaden des Stumpfsinns hinweg, in diesem kleinem Europa wird eine Brüderlichkeit gross.

Seien Sie deshalb bedankt.

Viel Glück und Erfolg zum „Zenit“: Wunderbare Idee, Dichtungen aller Länder, im Originaltext zu bringen. Müssen Sie tun! Hier anbei dafür ein noch unveröffentlichtes Gedicht: „Der Mensch vor dem Meer“.

Man kann auf „Zenit“ gespannt sein...

Paris 18. jan 1921.

Mit brüderlichen Gruß

Ihr Iwan Goll.“<sup>122</sup>

---

<sup>117</sup> ŽMEGAČ (1967) S. 356

<sup>118</sup> EBD.

<sup>119</sup> ULLMAIER (1995) S. 69

<sup>120</sup> ŽMEGAČ (1967) S. 356f.

<sup>121</sup> ČUBRILO (2012) S. 14

<sup>122</sup> ZENIT 1, S. 2f.

Nachdem der Pariser Autor der Zagreber Redaktion Unterstützung gegeben hatte, widerspiegelte sich dies in ausgesprochener Motivation für die Zenitisten.<sup>123</sup>

In der fünften Nummer der Zeitschrift ist zu sehen, dass sich Goll aktiv an der Strömung beteiligt hat: Das Manifest, welches im Jahre 1921 erschien, kennzeichnet ein - für den Zenit typisches - typografisches Durcheinander, wobei es zu bemerken ist, dass es sich dabei um das gewagteste Manifest, was aus der Feder Golls stammte, handelte.<sup>124</sup> Es ist jedoch hervorzuheben, dass in diesem Manifest keine kunst- oder literaturtheoretischen Imperative artikuliert worden sind.<sup>125</sup>



Abbildung 4: Zenit Nr. 5, Titelbild

Die fünfte Nummer aus dem Jahre 1921 ist für die Zusammenarbeit Golls mit Ljubomir Micić von entscheidender Bedeutung: In der genannten Ausgabe äußert sich Iwan Goll als Zenitist und veröffentlicht vier Monate später sein für diese Phase kapitaless Werk „Paris brennt“ in der

<sup>123</sup> ULLMAIER (1995) S. 69

<sup>124</sup> EBD. S. 70

<sup>125</sup> EBD.

Bibliothek *Zenit*.<sup>126</sup> Das Gedicht wurde kurz darauf als Archetyp der neuen zenitistischen Dichtung angesehen, auch auf andere Dichter wie zum Beispiel Branko Ve Poljanski Einfluss ausübend, wobei von großer Bedeutung die Aussage von Ljubomir Micić ist, in der Golls Gedicht stolzesgeschwellt als „Werk des Zenitismus“ bezeichnet wurde.<sup>127</sup>

Iwan Goll arbeitete vor allem in den ersten zwei Jahrgängen intensiv mit der Zagreber Redaktion zusammen. Obwohl das Gedicht „Paris brennt“ zu den bedeutendsten Veröffentlichungen Golls im *Zenit* war, ist es zu bemerken, dass noch zahlreiche, mit dem Gedicht verwandte Werke während dieser Zeit erschienen.<sup>128</sup> Trotz dieser Umstände ist zu betonen, dass das in der „Bibliothek *Zenit*“ veröffentlichte Gedicht die Kulmination von Golls Schaffensphase symbolisiert, sich intensiv an der Arbeit den in Zagreb fundamentierten avantgardistischen Strömung beteiligend, wonach er immer weniger mit Ljubomir Micić zusammenarbeitete.<sup>129</sup> Es ist voranzusetzen, dass Goll selbst das Interesse an der Zusammenarbeit verloren hatte: Nämlich, es ist wenig wahrscheinlich, dass die Zagreber Zenitisten einen renommierten avantgardistischen Autoren gehen lassen würden, weswegen es anzunehmen ist, dass sich dies auf die Initiative Golls ereignete.<sup>130</sup> Es ist jedoch zu erwähnen, dass während der Zusammenarbeit mit dem *Zenit* Goll die poetologischen Tendenzen der Strömung in großem Maße beachtet haben muss: Iwan Golls dramatisches Werk „Metusalem oder Der ewige Bürger“ aus dem Jahre 1922 stützte sich an die Gesetzmäßigkeiten des *Zenits*, welche in Micićs Text „Kategorischer Imperativ der zenitistischen Dichterschule“ artikuliert wurden.<sup>131</sup>

Die Idealisierung des Balkans, was sich mit der Zeit in das Leitmotiv der ganzen Strömung verwandelte, wurde zum ersten Stolperstein für die Zusammenarbeit mit mitteleuropäischen Autoren: Dies ist am Beispiel von Iwan Goll zu sehen, der sich, trotz der höchsten Anerkennung seitens Ljubomir Micić, mit der Idee der Balkanisierung Europas nicht identifizieren konnte.<sup>132</sup> Zum einen hatte dies mit der pazifistischen Weltanschauung Golls zu tun und zum anderen spürte der Pariser Schriftsteller eine Zugehörigkeit zum westeuropäischen Diskurs.<sup>133</sup> In diesem Kontext ist es zu hinterfragen, wie es möglich war, das Konzept des *Barbarengenie*, was an sich im großen Maße an das Patriotische, sogar an das radikal Nationalistische grenzt, mit dem Internationalismus in Verbindung zu bringen, und dabei westeuropäische Autoren für eine avantgardistische Strömung,

---

<sup>126</sup> ŽMEGAČ (1967) S. 357

<sup>127</sup> EBD. S. 358

<sup>128</sup> ULLMAIER (1995) S. 72f.

<sup>129</sup> EBD. S. 77

<sup>130</sup> EBD.

<sup>131</sup> SIEGEL (1992) S. 107

<sup>132</sup> ULLMAIER (1995) S. 71

<sup>133</sup> EBD. S. 71f.

welche mit diesen anscheinend unvereinbaren Ideen gefärbt wurde, zu begeistern.<sup>134</sup> Ullmaier ist der Meinung, dass es, wegen den verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten dieser Konzepte, nie zur dessen expliziten Aufklärung kam, weil dies höchstwahrscheinlich die Zusammenarbeit gefährden könnte, wessen sich die Mitarbeiter bewusst waren.<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> EBD. S. 78

<sup>135</sup> EBD.

## 4. *Der Sturm* als Paradigma des frühen Zenitismus

Die wichtigste Plattform für die Spreizung von avantgardistischen Ismen u. a. aus Süd- und Osteuropa war sicherlich Herwarth Waldens Periodikum *Der Sturm*, das nach der ausdrücklichen Politisierung von Pfemferts Zeitschrift *Die Aktion* nach der Novemberrevolution - wobei dies in der Nachkriegszeit nicht der einzige Fall war - in diesem Kontext eine ansehnliche Stellung einnahm.<sup>136</sup> Herwarth Waldens *der Sturm*, welcher einen autoritativen Status im Kontext der europäischen Avantgarde hatte, beeinflusste, neben dem deutschen Expressionismus, die Zeitschrift von Micić im großen Maße.<sup>137</sup>

Das Berliner Periodikum *der Sturm* spielte beim *Zenit* eine entscheidende Rolle, was anhand der zweiten Nummer der Zagreber Zeitung zu sehen ist: In der Nummer aus dem März 1921 wird auf Waldens Periodikum hingewiesen, vor allem auf der achtzehnten Seite, wo auch die Anthologie von deutschen expressionistischen literarischen Texten „Menscheitsdämmerung“ erwähnt wird.<sup>138</sup> Dass sich der Zenitismus den *Sturm* als Vorbild genommen hat, kann anhand der „Galerie Zenit“, die sich am Starčević-Platz 10 in Zagreb befunden hat, bemerkt werden: Die „zenitistische Galerie der neuen Kunst“ war der Berliner Galerie von Herwarth Walden ähnlich, besonders weil sich dort Werke von Künstlern befanden, die im *Sturm* oder im *Bauhaus* tätig waren.<sup>139</sup> Ljubomir Micić stützte sich bei der anfänglichen Definition des Expressionismus im großen Maße an Herwarth Walden, nach kurzer Zeit auch Franz Richard Behrens dem heimischen Publikum als einen wahrhaftigen expressionistischen Literaten vorstellend.<sup>140</sup>

Der *Zenit* hat großen Wert darauf gelegt, mit dem Berliner *Sturm* gute Verhältnisse zu pflegen.<sup>141</sup> Vor allem nach dem Aufenthalt Golls in Berlin ist dies zu bemerken, wonach es zu enger Zusammenarbeit des *Sturms*-Kreises und der Zenitisten kam.<sup>142</sup> Die Zusammenarbeit zwischen dem Berliner Periodikum und den Künstlern des serbokroatischen Sprachraums ist auch nach dem Erlöschen des *Zenits* präsent, was zahlreiche Veröffentlichungen von jugoslawischen Autoren in Waldens Zeitschrift bezeugen können.<sup>143</sup>

---

<sup>136</sup> ASHOLT/FÄHNDERS (1995) S. 22

<sup>137</sup> ŽMEGAČ (1967) S. 353f.

<sup>138</sup> EBD. S. 360

<sup>139</sup> EBD.

<sup>140</sup> EBD.

<sup>141</sup> PIRSICH (1985) S. 440f.

<sup>142</sup> EBD. S. 441

<sup>143</sup> EBD. S. 442

## 5. Reise nach Berlin

Mit dem gewollten Internationalismus, den der Zenitismus ausgesprochen wertgeschätzt hat, kommt es zum Formen einer eigenen Ästhetik, gleichzeitig die Tradition militant abweisend.<sup>144</sup> In den missionarischen Unternehmungen der einzelnen Zenitisten in den großen europäischen Zentren, wurde versucht, Aufmerksamkeit von den damaligen avantgardistischen Autoritäten zu erregen: Darunter ist vor allem die Tätigkeit von Ljubomir Micićs Bruder Branko Ve Poljanski in Prag und Paris oder Micićs Aktivitäten in Berlin und in München zu erwähnen.<sup>145</sup>

Als Ljubomir Micić im Jahre 1922 seine Arbeitsstelle verloren hat, was eine schwierige finanzielle Lage nach sich gezogen hatte, schaffte es der Redakteur des *Zenits*, zusammen mit seiner Frau, den Sommer des Jahres 1922 in Deutschland zu verbringen.<sup>146</sup> Čubrilo behauptet, dass der Chefredakteur des *Zenits* mit seiner Frau im Juli 1922 in Berlin ankam.<sup>147</sup> Während dieser Reise haben sie München und Berlin besucht, wobei sie das deutsche Publikum über den Zenitismus belehren wollten.<sup>148</sup> Gleichzeitig haben sie die führenden Avantgarden aus erster Hand kennenlernen können, wobei sie zahlreiche Bekanntschaften geschlossen haben.<sup>149</sup> Ljubomir und Anuška Micić haben während des fast dreimonatigen Aufenthalts in Deutschland die dortige Szene mit großem Interesse studiert, sich intensiv mit der Berliner, aber auch Münchner kulturellen Establishment auseinandersetzend.<sup>150</sup> Bei diesem Anlass hatten sie die Gelegenheit, die russische Avantgarde, aber auch die Tätigkeiten des *Sturm*-Kreises aus der Nähe zu betrachten.<sup>151</sup>

Bei der Reise nach Berlin handelt es sich um das wichtigste Ereignis in der frühen Phase der Zagreber Zeitschrift: Die Zenitisten haben sich in der deutschen Hauptstadt mit den damals einflussreichen Strömungen, wie es der Dadaismus oder Futurismus gewesen ist, bekannt machen können, wobei die Begegnung mit den russischen Konstruktivisten, wie zum Beispiel El Lissitzky oder Ilja Grigorjewitsch Ehrenburg, die sich in der Redaktion des Periodikums „Veshch/Gegenstand/Objet“ befindet haben, eine entscheidende Rolle gespielt hat.<sup>152</sup>

---

<sup>144</sup> SUBOTIĆ ET. AL. (1983) S. 40

<sup>145</sup> EBD.

<sup>146</sup> ČUBRILO (2012) S. 14f.

<sup>147</sup> EBD. S. 16

<sup>148</sup> EBD. S. 15

<sup>149</sup> EBD.

<sup>150</sup> EBD.

<sup>151</sup> EBD.

<sup>152</sup> SUBOTIĆ (1990) S. 22





Abbildung 5: Das Titelbild der Zeitschrift „Veshch/Gegenstand/Objet“

Während des Aufenthaltes in Berlin und den dort gemachten Erfahrungen hat sich Ljubomir Micić explizit dem Konstruktivismus zugewandt, den Expressionismus gleichzeitig zurückweisend.<sup>153</sup> Kurz darauf erschien die Doppelnummer 17/18, auch als „Russisches Heft“ bekannt, welches Texte von Ehrenburg, Lissitsky, Malewitsch, Sergei Jessenin oder Alexander Tairov beinhaltet hat.<sup>154</sup> In dieser Ausgabe wurden Reproduktionen von verschiedenen russischen Künstlern wie zum Beispiel Alexander Rodchenko, Lissitsky und Malewitsch veröffentlicht, worunter Tatlins Werk „Denkmal der Dritten Internationale“ besonders nennenswert ist.<sup>155</sup> Auf diese Weise konnte der Konstruktivismus, obwohl nicht allzu viele Anhänger findend, zumindest in den größeren kulturellen Zentren des damaligen Staates Aufmerksamkeit finden.<sup>156</sup> Diese von den drei Zenitisten in ihre Heimat mitgebrachten Tendenzen bestimmten den Ausdruck von Zagreber Künstlern, obwohl dieser, wegen dem ungünstigen kulturellen Klimas, nur eine relativ kurze Zeit aktuell bleiben konnte.<sup>157</sup> Dennoch ist zu betonen, dass futuristische, expressionistische und

<sup>153</sup> ČUBRILO (2012) S. 20

<sup>154</sup> SUBOTIĆ (1990) S. 22

<sup>155</sup> EBD.

<sup>156</sup> EBD.

<sup>157</sup> EBD.

dadaistische Tendenzen ihren Weg in die jugoslawische Literatur fanden, keine gleichberechtigten Pendants in den bildenden Künsten habend.<sup>158</sup> Dem „Russischen Heft“ wird wegen seiner Auswirkungen auf den Zenitismus im Kontext dieser Arbeit ein eigenes Kapitel gewidmet werden.

*Der Sturm* war als eine ansehnliche avantgardistische Plattform für die Entwicklung des Zenitismus von großer Bedeutung, weswegen das Unternehmen der Zenitisten in Berlin den Besuch von Herwarth Walden als Selbstverständlichkeit angesehen werden kann: Nach Čubrilo haben Ljubomir Micić und seine Frau Mitte Sommer 1922 den Chefredakteur des *Sturms* besucht, was der Eintrag im Gästebuch vom 8. August bezeugen kann.<sup>159</sup> Es ist zu erwähnen, dass es während der Belgrader Phase des *Zenits*, also zwischen 1924 und 1926, zur intensiveren Zusammenarbeit zwischen Walden und Micić gekommen ist, wobei mehrere Texte des Berliner Avantgardisten in der kroatisch-serbischen Zeitschrift veröffentlicht worden sind.<sup>160</sup>

Unter den zahlreichen Bekanntschaften, welche die Zenitisten in Berlin gemacht haben, ist die mit Franz Richard Behrens von äußerster Wichtigkeit, vor allem wegen der späteren intensiven Zusammenarbeit, welche mit zahlreichen im *Zenit* veröffentlichten Texten des deutschen Dichters resultierte.<sup>161</sup> Durch die Freundschaft mit Behrens hatten die durch Deutschland reisenden Zenitisten die Gelegenheit, die führenden Persönlichkeiten des damaligen Kinofilms kennenzulernen, wonach es zur späteren Zusammenarbeit zwischen Micić und verschiedenen deutschen Filmkünstlern kam.<sup>162</sup>

Dass die Erfahrungen aus Berlin großen Einfluss auf Micić ausgeübt haben, bestätigen die zahlreichen Beiträge von in Deutschland arbeitenden Künstlern, wie zum Beispiel Kandinsky oder Walter Gropius, welche zwischen dem dritten und letzten Jahrgang der Zeitschrift erschienen sind.<sup>163</sup>

Was die bildende Kunst bzw. die Skulptur angeht, entschied sich Micić für den Ausdruck von Archipenko und ihn als Imperativ im zenitistischen Diskurs für diese künstlerische Form verordnet, wofür er den Text „Prema optikoplastici“ vorbereitete: Nämlich, Micić verstand darunter die Negierung des Sichtbaren, gleichzeitig dem Technischen Vorrang gebend, obwohl dieses Konzept von den Künstlern des damaligen Staates nicht befolgt wurde.<sup>164</sup>

---

<sup>158</sup> EBD.

<sup>159</sup> ČUBRILO (2012) S. 22

<sup>160</sup> EBD.

<sup>161</sup> EBD. S. 20f.

<sup>162</sup> EBD. S. 21

<sup>163</sup> EBD. S. 29

<sup>164</sup> SUBOTIĆ/VASIĆ (1990) S. 21-23

## 6. Das Deutsche Sonderheft

Ljubomir Micić hat zur Zeit der Reise nach Berlin eine Sonderausgabe des *Zenits* herausgegeben, welches unter dem Namen „Deutsches Sonderheft“ bekannt geworden ist. In dieser Ausgabe sind zahlreiche schon früher publizierte Texte erschienen, wobei diese von Anuška Micić ins Deutsche übersetzt worden sind.<sup>165</sup>



Abbildung 6: Zenit Nr. 16, Titelseite

Der wichtigste in dieser Nummer erschienene Text ist Micićs „Kategorischer Imperativ der zenitistischen Dichterschule“, in welchem er versucht, das Programm des Zenitismus dem deutschen Publikum vorzustellen. Bei diesem Text handelt es sich um eine Übersetzung des in der dreizehnten Nummer herausgegebenen Textes, in dem die zenitistische Ästhetik und die gesellschaftlich-kulturellen Intentionen der Strömung artikuliert worden sind. In der erwähnten

<sup>165</sup> ČUBRILO (2012) S. 15

Schrift proklamiert Micić die Ideologie des sogenannten schon erwähnten *Barbarengenes*.<sup>166</sup> Žmegač erläutert dies mit den folgenden Worten:

„In dieser Ideologisierung mittels hohler, pseudo-geistesgeschichtlicher Abstrakta spielt sich im Grunde der selbe Vorgang ab wie bei manchen Apologeten des deutschen Expressionismus, deren Sendungsbewußtsein auf dem Glauben an die uneingeschränkte Macht des Geistes beruht.“<sup>167</sup>

Der Versuch der Deutung des Austausches von Impulsen zwischen der Metropole und Peripherie im Rahmen des Zenitismus kann am Beispiel dieser im Juli 1922 veröffentlichten Ausgabe betrachtet werden: Es handelte sich um eine Veröffentlichung, so Žmegač, „in der Absicht, der Zeitschrift internationale Geltung zu verschaffen und eine breitere Leserschaft über Programm und Ziel des Zenitismus zu unterrichten“.<sup>168</sup> Die Zeitschrift *Zenit* nahm im kulturellen Umfeld des damaligen Staates eine kontroverse Stellung ein, wessen sich Ljubomir Micić stark bewusst war, weshalb er sich die negativen Reaktionen des Publikums zunutze machte und veröffentlichte das Periodikum mit der Anmerkung: „Erscheint einmal monatlich zum Schrecken aller Serben Kroaten und Slowenen.“<sup>169</sup><sup>170</sup> Neben dem „Deutschen Sonderheft“ des Zagreber Periodikums verteilte Micić in den deutschen Zentren Flugblätter mit Texten zum Zenitismus, auf denen „Zenitismus- Neueste Kunstrichtung der Welt“ stand, oder gar mit dem Manifest namens „Zweiter Barbarendurchbruch“.<sup>171</sup>

---

<sup>166</sup> ŽMEGAČ (1967) S. 359

<sup>167</sup> EBD.

<sup>168</sup> EBD.

<sup>169</sup> EBD.

<sup>170</sup> ZENIT 16, S. 2

<sup>171</sup> SUBOTIĆ ET. AL. (1983) S. 40-45

## 7. Doppelnummer 17/18

Obwohl die sechzehnte Nummer des *Zenits* auf den Austausch von Impulsen zwischen Deutschland und Zagreb hindeutet, ist es wichtig zu bemerken, dass diese Wertübertragung nur in einer Richtung ablief: Wie schon erwähnt, handelte es sich um eine Sonderausgabe der Zeitschrift, welche das Ziel hatte, um neues Publikum für die Strömung zu werben. Da dieses Heft vor der Abreise Micićs gedruckt worden ist, versteht es sich, dass es die Erfahrungen, welche in Deutschland gemacht worden sind, nicht den Weg in diese Ausgabe finden konnten. Eine Reaktion auf die Geschehnisse, die sich während des Aufenthaltes in Deutschland ereigneten, war nach der Rückkehr nach Zagreb zu erwarten: Aus diesem Grunde ist das Doppelheft 17/18 für den eigentlichen Transfer außerordentlich wichtig.



Abbildung 7: Zenit Nr. 17/18, Titelseite

Das Doppelheft 17/18, auch „das russische Heft“ („Ruska sveska“) genannt, wurde von den russischen, aber damals in Berlin wirkenden Künstlern El Lissitzky und Iliya Ehrenburg herausgegeben.<sup>172</sup> Lissitzky und Ehrenburg waren die Herausgeber der kurzlebigen, aber im avantgardistischen Diskurs einflussreichen Zeitschrift *Veshch/Gegenstand/Objet*, wobei hinzuzufügen ist, dass Ljubomir Micić schon vor der Reise durch Deutschland die Existenz dieser russischen Plattform mit deutscher Adresse zur Kenntnis nahm und darüber im *Zenit* berichtete.<sup>173</sup> Dieses Doppelheft beinhaltete Texte zu den neuen russischen Künsten und wurde stark von Micićs Erfahrungen in Berlin geprägt, wo er die Gelegenheit hatte, Lissitzky und Ehrenburg persönlich kennenzulernen.<sup>174</sup> Der von Lissitzky und Ehrenburg gerade für diese Ausgabe des *Zenits* geschriebene Artikel nimmt im Heft eine zentrale Stellung ein: Es handelt sich um einen fast drei Seiten umfassenden Kommentar zur Kunst des damaligen Russlands, in welchem die Autoren die Kunstproduktion ihrer Heimat unter die Lupe nehmen, gleichzeitig den gesellschaftlich-politischen Kontext miteinbeziehen zu versuchen, um ihre Observationen so vollständig wie möglich dem Publikum des *Zenits* vorstellen zu können. Neben diesem in kroatischer bzw. serbischer Übersetzung erschienenen Artikel sind auch zahlreiche literarische Texte von russischen Autoren wie zum Beispiel Pasternak, Jessenin und Hlebnikov vorzufinden, wobei dies mit graphischen Beiträgen von Malewitsch und Rodchenko, aber auch Tatlin unterstützt worden ist. Malewitsch war in dieser Ausgabe nicht nur mit Reproduktionen von seinen suprematistischen Werken vertreten: Der Text „Zakoni nove umetnosti“ („Gesetze neuer Kunst“) aus dem November 1919 erschien in dieser Nummer.<sup>175</sup> Malewitsch brachte dabei in vierzehn Punkten Imperative zur neuen Kunstproduktion, wobei er den technischen Fortschritt befiehlt, gleichzeitig den Akademismus abstoßend.

Auf der zehnten Seite des „russischen Heftes“ ist ein Beitrag besonders interessant: Es handelt sich um eine unkommentierte Aufzählung von europäischen Zeitschriften, die über den *Zenit* geschrieben haben.<sup>176</sup>

---

<sup>172</sup> ČUBRILO (2012) S. 23

<sup>173</sup> EBD. S. 23

<sup>174</sup> EBD. S. 23

<sup>175</sup> ZENIT 17/18, S. 7f.

<sup>176</sup> EBD. S. 10.



Abbildung 8: Zenit Nr. 17/18, Seite 10

Die Zeitschriften sind nach dem Land des Erscheinens untergliedert und der alphabetischen Reihenfolge nach aufgezählt worden. Neben den Ländern wie zum Beispiel Polen oder Russland, fanden auch Österreich und Deutschland den Weg auf die Liste: Dem Beitrag nach haben in Österreich Medien mit dem Titel „Rennaisance“ und „Neues Wiener Journal“ über den *Zenit* berichtet, wobei Deutschland mit mehr Einträgen repräsentiert worden ist. Es handelt sich um die folgenden Zeitschriften: „Ararat“, „Literarisches Echo“, „Neue Schaubühne“, „Frankfurter Zeitung“, „Berliner Börsen Courier“, „Filmkurier“, „Hannoverscher Kurier“ und „Westfälische Zeitung“. Wohlgermerkt, weil nicht kommentiert, ist aus dem Beitrag nicht zu erfahren, auf welche Weise *der Zenit* den Weg in den deutschen Sprachraum gefunden hat, wie das Publikum aus den verschiedensten Ländern auf die Zagreber avantgardistische Strömung reagiert hat und wie der *Zenit* im internationalen Kontext perzipiert worden ist. Trotz dieser Fragen ist festzustellen, dass der *Zenit* - falls Micićs Angaben der Wahrheit entsprechen - in der damaligen europäischen kulturellen Realität eine überzeugende Resonanz hatte, wobei nicht von allzu großer Bedeutung ist, ob es sich um positive oder negative Reaktionen der Leserschaft handelte. Dabei ist zu bemerken, mit welchem großem Interesse Ljubomir Micić die Szene verfolgt haben muss, um zu sehen, in welchem Maße sich die zenitistische Tendenz zum Internationalismus verwirklicht hat.



In dieser Ausgabe ist eine Übersetzung der in *Veshch* erschienenen Deklaration vorzufinden, welche im Rahmen des „Kongresses der Union Internationaler Fortschrittlicher Künstler“ in Düsseldorf Ende Mai 1922 präsentiert worden ist. Čubrilo meint dabei, dass sich Micić durch die Veröffentlichung des Textes zusammen mit dem Zenitismus den Zeitschriften wie beispielsweise *De Stijl* oder *Ma* angeschlossen und somit den Konstruktivismus als dominanten künstlerischen Ausdruck bevorzugt hat, gleichzeitig dem Expressionismus und Dadaismus den Rücken zukehrend.<sup>177</sup> Es handelt sich dabei, so Čubrilo, um die Avantgarde der linken politischen Einstellung, welche den „Künstler als Ingenieur, Wissenschaftler und Arbeiter“ feierte.<sup>178</sup>

Während des Aufenthaltes in Berlin hat Micić zweifellos zahlreiche Protagonisten der europäischen Avantgarde kennenlernen können und sich von ihnen beeinflussen lassen. Unter den für Micić begehrten Personen befand sich auch der italienische Futurist Ruggero Vasari, doch Micić ist es nicht gelungen, Vasari persönlich kennen zu lernen.<sup>179</sup>

Ljubomir Micićs Bruder, Branislav Micić, hat ebenfalls im Jahre 1922 Berlin besucht.<sup>180</sup> Auf diese Weise konnte er die russische Kunst näher kennenlernen, zahlreiche Kontakte mit den dort arbeitenden Künstlern knüpfend.<sup>181</sup> Dies erwies sich als äußerst bedeutsam für die Zukunft des *Zenits*: Nämlich, durch dieses Unternehmen kam er zu Kunstwerken, die später in der „zenitistischen Galerie der neuen Kunst“ ausgestellt werden sollen.<sup>182</sup> In diesem Kontext ist Alexandre Archipenko besonders hervorzuheben: Der damals in Berlin arbeitende Künstler übte großen Einfluss auf die zenitistische Kunsttheorie aus, was der von Ljubomir Micić geschriebene Text „*Prema optikoplastici*“ („Zur Optikoplastik“) bezeugt.<sup>183</sup>

Dass die Ereignisse während des Aufenthaltes in der deutschen Hauptstadt die Zenitisten im großen Maße beeinflusst haben, ist anhand von den genannten Argumenten evident. Zu den Auswirkungen auf den zenitistischen kunsttheoretischen Diskurs schließt Čubrilo das Folgende:

„It can be concluded with no hesitation that after the Berlin experience Zenit was based firmly on Constructivist premises [...], on abstract art and visual expression, on various trends of the European literary avant-garde, and finally, on an aggressive promotion of the concept of Barbarogenij.“<sup>184</sup>

---

<sup>177</sup> ČUBRILO (2012) S. 24

<sup>178</sup> EBD.

<sup>179</sup> EBD. S. 26

<sup>180</sup> EBD.

<sup>181</sup> EBD.

<sup>182</sup> EBD.

<sup>183</sup> EBD. S. 26f.

<sup>184</sup> EBD. S. 27



## 8. Jo Klek und *PaFaMa*

Nach den in Berlin gemachten Erfahrungen, sich mit der russischen Kunst auseinandersetzend und deren Theorien den anderen bevorzugend, suchte Micić nach Künstlern, die diese Ideen auf heimischen Terrain verbildlichen könnten. Diese Aufgabe übernahm der junge Josip Seissel, der im zenitistischen Kreis als Jo Klek bekannt wurde.<sup>185</sup> Im Jahre 1923 begann die intensive Zusammenarbeit zwischen dem jungen Zagreber Künstler und dem Chefredakteur des *Zenits*.<sup>186</sup>

Josip Seissel gehörte zu den bedeutendsten Künstlern des frühen Zenitismus, der unter dem Pseudonym Jo Klek in zenitistischen Kreisen tätig war, wobei zu erwähnen ist, dass seine Werke oft mit denen von Oscar Schlemmer verglichen wurden.<sup>187</sup> Als ein enthusiastischer Anhänger der Zenitisten wurde Seissel besonders durch das Konzept der Antiarchitektur d. h. „der imaginären, nicht funktionalen Architektur“ bekannt, wobei Werke wie zum Beispiel „die Villa Zenit“ oder „das Zeniteum“ besonders nennenswert sind.<sup>188</sup> Holger Siegel hat das letztgenannte Projekt Seissels mit dem „Goetheanum“ Rudolf Steiners verglichen.<sup>189</sup>

Josip Seissel war während der konstruktivistischen bzw. der postberliner Phase des *Zenits* im großen Maße für die Formung der neuen visuellen Identität der Zeitschrift zuständig. Der später bekannte Zagreber Architekt arbeitete an zahlreichen Projekten der Zenitisten, wobei vor allem Werke im Rahmen des zenitistischen Theaters oder der Gestaltung von Titelbildern einzelner Ausgaben der Zeitschrift hervorzuheben sind.<sup>190</sup>

Seissel spielte eine entscheidende Rolle in der Etablierung der Fotomontage als Technik in der Kunst des damaligen Staates, das massenmediale Prinzip in die Kunst interpolierend, wobei er sich von den gängigen Konstruktivisten inspirieren ließ.<sup>191</sup> Das Resultat von diesen künstlerischen, aber auch kunsttheoretischen Tendenzen erwies sich in dem Konzept namens „PaFaMa“ (Papier-Farben-Malerei), womit sich der Zenitismus identifizieren konnte.<sup>192</sup> Dass Josip Seissel für den Zenitismus ausgesprochen wichtig war, ist in Ljubomir Micićs Aussagen zu sehen: Nämlich, der Chefredakteur des *Zenits* bezeichnete den in Krapina geborenen Künstler als den „ersten

---

<sup>185</sup> EBD. S. 28

<sup>186</sup> EBD.

<sup>187</sup> SUBOTIĆ (1990) S. 24

<sup>188</sup> ČUBRILO (2012) S. 28

<sup>189</sup> SIEGEL (1992) S. 102

<sup>190</sup> ČUBRILO (2012) S. 28

<sup>191</sup> SUBOTIĆ (1990) S. 24

<sup>192</sup> EBD. S. 25

zenitistischen Maler“.<sup>193</sup> Seissels bedeutendstes Werk aus dieser Phase unter dem Titel „PaFaMa“ gilt als das erste abstrakte Bild in der kroatischen Kunstgeschichte.



*Abbildung 9: Jo Klek: PaFaMa<sup>194</sup>*

Das erwähnte Konzept verkörpert die Prämisse der zenitistischen Kunsttheorie, welche unter den Einfluss von russischen Konstruktivisten, welche Micić in Berlin kennengelernt hat, geschaffen worden ist.<sup>195</sup> Obwohl der wahrscheinlich wichtigste heimische Künstler der frühen Phase des Zenitismus Einfluss auf Künstler in dem ganzen Sprachraum ausübte, muss erwähnt werden, dass er dennoch zum größten Teil – was die proklamierten kunsttheoretischen Imperative angeht - ein Einzelgänger blieb.<sup>196</sup>

Den Höhepunkt des Zenitismus kennzeichnend, brach Seissel die Zusammenarbeit mit Micić ab, wozu die Warnmeldung von August Cesarec vor Micićs anarchistischen Tendenzen

<sup>193</sup> ČUBRILO (2012) S. 28f.

<sup>194</sup> [https://monoskop.org/Josip\\_Seissel#mediaviewer/File:Seissel\\_Josip\\_1922\\_Pafama.jpg](https://monoskop.org/Josip_Seissel#mediaviewer/File:Seissel_Josip_1922_Pafama.jpg)

<sup>195</sup> ČUBRILO (2012) S. 29

<sup>196</sup> SUBOTIĆ (1990) S. 25

führte.<sup>197</sup> Dieser Hinweis war wohl gemerkt begründet: Der Chefredakteur der Zeitschrift versuchte zu keinem Zeitpunkt seine Sympathien gegenüber der Oktoberrevolution oder dem Bolschewismus zu tarnen, was sich in den Texten über Trotsky oder Lenin oder gar in seinen Standpunkten gegenüber dem Bürgertum bzw. der Bourgeoisie<sup>198</sup> zeigen konnte.<sup>199</sup>

---

<sup>197</sup> EBD. S. 25

<sup>198</sup> SUBOTIĆ/VASIĆ (1990) S. 15ff.

<sup>199</sup> SUBOTIĆ (1990) S. 25

### III. Zenitismus als europäische und lokale Bewegung

#### 1. Zenitismus auf lokaler Ebene

*Der Zenit* arbeitete mit Literaten und Künstlern aus ganz Europa zusammen, wogegen man einwenden könnte, dass nur wenige davon als langjährige und loyale Mitarbeiter angesehen werden konnten. Micićs polemischer Charakter und das ständige Ändern der zenitistischen Poetologie trugen der intensiven Zirkulation von Personen bei, weswegen nur wenige davon über längere Zeit zur Zusammenarbeit mit dem kontroversen Literaten aus Zagreb bereit waren. Trotz des diffusen zenitistischen Programms hat der Chefredakteur des *Zenits* viele führende Protagonisten der Avantgarde für die Teilnahme an seinem sechsjährigen Projekt überzeugen können. Unter anderem ist die Zusammenarbeit mit deutschen Schriftstellern besonders hervorzuheben, wobei Namen wie zum Beispiel Carl Einstein, Rudolf Pannwitz, Georg Kaiser oder Kurt Heynicke zu erwähnen sind.<sup>200</sup> Zu diesem Cocktail von verschiedensten Ausdrucksweisen, welche im *Zenit* - zumindest für eine kurze Zeit - vereint worden sind, sagt Holger Siegel das Folgende:

„Erstaunen, ja Befremden mag erregen, derart unterschiedliche künstlerische Positionen in einer Zeitschrift versammelt zu sehen, die sich als Sprachrohr des *balkanischen* Barbarentums verstand und über sechs Jahre hinweg unermüdlich dessen Ausbreitung propagierte.“<sup>201</sup>

Micić kritisierte heftig die heutige Hauptstadt Kroatiens: Er warf der damaligen Zagreber Gesellschaft vor, nur eine Reflexion des Westens zu sein, wobei es an Originalität mangelte, verzweifelt versuchend, die westlichen Vorbilder nachzuahmen.<sup>202</sup> Obwohl Micić der Meinung war, in Belgrad ein Publikum finden zu können, dass seine Ideen beherzigen könnte, musste er in kurzer Zeit feststellen, dass das Belgrader Publikum dem Zagreber ähnelte.<sup>203</sup> Aus dem ist zu schließen, dass, trotz den Bemühungen, ein gesamt-balkanisches *Barbarengenie* zu erzeugen, dies nicht gelingen konnte, weil wegen den radikalen Ideen, die Gesellschaft des damaligen Staates nicht bereit war, ein aktiver Teil dieser Tendenzen zu werden.<sup>204</sup> Dies beachtend ist zu schließen, dass Ljubomir Micić unter seinen Landsleuten nur sehr wenige Sympathisanten und Mitarbeiter fand, besonders wenn von Literaten die Rede ist. Micić war dazu bereit, sich mit den avantgardistischen

---

<sup>200</sup> SIEGEL (1992) S. 104

<sup>201</sup> EBD. S. 105

<sup>202</sup> GLIŠIĆ/VUJOŠEVIĆ (2017) S. 733

<sup>203</sup> EBD. S. 734

<sup>204</sup> EBD. S. 737

Versuchen, die auf lokaler Ebene stattgefunden haben, auf eine streitsüchtige Weise auseinanderzusetzen, besonders wenn diese Tendenzen seinem zenitistischen Programm und seiner Weltanschauung nicht entsprochen haben. Dabei ist den Konflikt zwischen Micić und Miroslav Krleža, der im Jahre 1921 entstanden ist, besonders interessant: Nachdem sie sich getroffen und dabei festgestellt haben, dass sich ihre Denkweisen allzu viel unterscheiden, paraphrasierte Micić den Namen des kroatischen Schriftstellers in „Mimostav Krpeža“, was Holger Siegel als „Am Rand stehende Flickschusterei“ zu übersetzten versuchte.<sup>205</sup> Siegel erklärt diese Verhaltensweisen Micićs mit folgenden Worten:

„Der mißtrauische, überempfindliche Micić lebte in der dauernden Angst, die jugoslawischen Avantgardisten beabsichtigten, *Zenit* zu unterwandern und zu verwässern; (...).“<sup>206</sup>

Im Unterschied zu anderen kunsthistorischen Zeitschriften des damaligen Staates war der *Zenit* ziemlich ideologisch untermauert: Es handelte sich um ein Projekt, das ausgesprochen kritisch gegenüber anderen Strömungen und Literaten stand, wobei der Kritizismus sehr oft nicht begründet war.<sup>207</sup> Wie es üblich war, versuchten verschiedene Schriftsteller, in dem Periodikum ihre Texte zu veröffentlichen, nicht die ideologischen Ansichten des *Enfant terrible*<sup>208</sup> der jugoslawischen Avantgarde teilend, annehmend, dass dies nicht die einzige Bedingung für das Teilhaben am Projekt sei.<sup>209</sup> Nachdem es sich erwies, dass Ljubomir Micić seine kunst- und literaturtheoretischen Forderungen auf eine militante Weise propagieren wollte, brachen die meisten Autoren nach kurzer Zeit die Zusammenarbeit ab.<sup>210</sup> Dem ist noch hinzuzufügen, dass sich Micić ausdrücklich gegen den Kollektivismus wehrte, weswegen Literaten und Künstler am Zenitismus nicht teilhaben wollten, vor allem weil sich dies allzu viel von dem damals allgemeinen Zeitgeist der Avantgarde unterschied.<sup>211</sup> Um dies näher erklären zu können, ist es zu erwähnen, dass die Antriebskraft des Zenitismus d. h. Ljubomir Micić gegenüber den gängigen Künstlern und Kritikern scharfe Kritik ausübte, ihnen eine ausgesprochene Neigung zur Tradition und wenig Sachverständnis vorwerfend, wobei er die Worte meistens nicht zu wählen versuchte.<sup>212</sup>

Die Tendenz, über die Grenzen hinaus über den Zenitismus propagieren zu wollen, gleichzeitig zahlreiche fremde Autoren am Projekt teilhaben lassend, resultierte in einer

---

<sup>205</sup> SIEGEL (1992) S. 109

<sup>206</sup> EBD. S. 109f.

<sup>207</sup> SUBOTIĆ ET. AL. (1983) S. 43

<sup>208</sup> ČUBRILO (2012) S. 33

<sup>209</sup> SUBOTIĆ ET. AL. (1983) S. 43

<sup>210</sup> EBD.

<sup>211</sup> EBD. S. 44

<sup>212</sup> MAKOVIĆ (1983) S. 95

kontraintuitiven Entfremdung von heimischen Künstlern, keine Unterstützung auf eigenem Terrain habend.<sup>213</sup> Vielmehr wurde Micić wegen der ausgesprochen negativen Einstellung konkurrierenden kunstliterarischen Strömungen gegenüber mit Hohn und Spott behandelt, was nicht selten mit Eingriffen von Staatsorganen resultiert hat.<sup>214</sup> Für diesen Geschehensablauf gibt es jedoch eine plausible Erklärung: Irina Subotić erklärt, dass dies wegen dem avantgardistischen Charakteristikum, radikal in den politischen und kunsttheoretischen Diskurs eingreifen zu wollen, misslang, vor allem weil die damalige jugoslawische Gesellschaft - an der akademischen Tradition großer kultureller Zentren hängend - dazu nicht bereit war.<sup>215</sup>

---

<sup>213</sup> SUBOTIĆ/VASIĆ (1990) S. 21

<sup>214</sup> EBD.

<sup>215</sup> EBD.

## 2. *Der Zenit* in Belgrad (1924-1926) und dessen Einstellung

Die Zeitschrift *Zenit* erschien ab dem Jahre 1924 in ungleichen zeitlichen Abständen und mit verblasstem Enthusiasmus in Belgrad.<sup>216</sup> Wie es auch in der Entwicklung der Literatur der Moderne nachweisbar ist, ereignete sich der Zerfall des *Zenits* parallel mit anderen modernistischen Strömungen, was symptomatisch für die Mitte der Zwanzigerjahre des 20. Jahrhunderts war.<sup>217</sup> Der *Zenit* wurde letztendlich im Jahre 1926 eingestellt, einerseits wegen des radikalen Widersetzens der Tradition und andererseits konnte die Strömung dem anfänglichen Enthusiasmus nicht Stand halten.<sup>218</sup>

Die Zeitschrift von Ljubomir Micić wurde nach der Veröffentlichung des kontroversen Artikels „Zenitizam kroz prizmu marksizma“ („Der Zenitismus durch das Prisma des Marxismus“) nach der dreiundvierzigsten Nummer eingestellt: Dem avantgardistischen Literaten wurden subversive Tendenzen vorgeworfen, die Leserschaft zur Revolution ermutigend.<sup>219</sup> Der Zenitismus wurde wegen Micićs späteren rechtsextremistischen Ideologien als nationalistisch stigmatisiert, weswegen der Chefredakteur der Zeitschrift in Vergessenheit geriet,<sup>220</sup> wobei Ljubomir Micić als „extremstes Gegenbeispiel zur paneuropäischen modernistischen Kultur“ galt.<sup>221</sup>

Marijeta Božović verglich in ihrem Artikel Ljubomir Micić, den Meinungsführer der Zenitisten, mit André Breton: Am Ende des Erscheinens des Periodikums blieben Micić nur die engsten Mitarbeiter vertraut, worunter sein Bruder Branko Ve Poljanski und seine Ehefrau, Nina-Naj (Anuška Micić) zu erwähnen sind.<sup>222</sup>

---

<sup>216</sup> ŽMEGAČ (1967) S. 362

<sup>217</sup> EBD.

<sup>218</sup> SUBOTIĆ (1990) S. 22

<sup>219</sup> MAKOVIĆ (1983) S. 90

<sup>220</sup> BOŽOVIĆ (2013) S. 142

<sup>221</sup> BENSON ET. AL. (2002) S. 46

<sup>222</sup> BOŽOVIĆ (2013) S. 136

## Schlussfolgerung

Die erst in Zagreb erschienene und später nach Belgrad versetzte avantgardistische Zeitschrift *Zenit* wurde von Ljubomir Micić zwischen 1921 und 1926 herausgegeben. Den Balkan in den Mittelpunkt der zenitistischen Poetik stellend, entwickelt der Chefredakteur der Zeitschrift das Konzept *des Barbarengenie*s, zur Balkanisierung Europas tendierend. Wegen traumatischer Erlebnisse während des Ersten Weltkriegs und des verlorenen Glaubens an die westliche Kultur, wurde mittels dieser imaginären Figur versucht, eine Antithese zum westeuropäischen Diskurs zu entwickeln und somit den alten Kontinent zu balkanisieren. Ständig zwischen Internationalismus und Nationalismus gespalten, wird im Rahmen der in Zagreb errichteten Plattform ein Paradox gebildet, weswegen sich die Strömung mit der Zeit nicht mehr genau orientieren konnte und immer mehr Enthusiasmus einbüßen musste.

Der Kulturtransfer zwischen der Zagreber und Belgrader Zeitschrift und anderen Protagonisten der historischen Avantgarde ereignete sich auf mehreren Ebenen, sowohl indirekt als auch direkt. Die Tendenz zum Austausch von Impulsen zwischen der Peripherie, worunter Zagreb zu verstehen ist und der Metropole bzw. Berlin kann mittels der in der Zeitschrift proklamierten Doktrin „Osten-Westen“ erkannt werden. Dies manifestierte sich in der Zusammenarbeit mit westeuropäischen Autoren, wobei ständig zwischen den antagonistischen Stellungen innerhalb der Dichotomie selbst, aber auch zwischen verschiedenen Kulturen vermittelt wurde. Zu den bedeutendsten deutschsprachigen westeuropäischen Autoren, die während der Zagreber Phase der Zeitschrift tätig waren, zählt der deutsch-französische Literat Iwan Goll. Trotz verschiedener Weltanschauung begrüßte Goll die Strömung Micićs mit großem Enthusiasmus, sich gleichzeitig zum Zenitisten erklärend.

Während der Reise nach Berlin im Sommer 1922 hatte Ljubomir Micić die Möglichkeit, sich mit den Strömungen der Avantgarde in ihrem Epizentrum auseinanderzusetzen. Besonders die Tätigkeiten des *Sturm*-Kreises beachtend, konnte sich der Chefredakteur der noch in Zagreb erscheinenden Zeitschrift mit den in Berlin tätigen russischen Künstlern vertraut machen. Unter dem Einfluss von russischen Konstruktivisten formulierte er die kunst- und literaturtheoretischen Imperative der Strömung aus der europäischen Provinz um, sich vor allem vom Expressionismus und Dadaismus entfernend. Zum Thema „Kulturtransfer“ kann geschlossen werden, dass sich der Prozess hauptsächlich auf der rezeptiven Ebene manifestierte, wobei die Zeitschrift *Zenit* nur wenig Einfluss auf andere avantgardistische Strömungen hatte. Obwohl sich in der Zeitschrift eine ausgesprochene Rezeptivität sichtbar gemacht hat, kann die Durchsetzung von europäischen kunstliterarischen Impulsen auf dem Zagreber Boden als mäßig eingeschätzt werden. Die



Bestrebung zum Kulturaustausch ist am Beispiel der Zenitisten eindeutig zu erkennen, dennoch steht dessen Erfolg vor einem Fragezeichen, vor allem wegen der mangelnden Umsetzung von progressiven avantgardistischen Ideen auf dem heimischen Territorium.

Dass sich Ljubomir Micić während der Aufarbeitung der Strömung intensiv mit Selektionsprozessen befasste, ist schon am Medium, welches Micić auswählte, um für seine Strömung (inter)national werben zu können, zu sehen. Nämlich, wie es auch bei zahlreichen Strömungen der Avantgarde der Fall war, wurde der Zenitismus im Format der Zeitschrift zum Leben erweckt, wobei zu erwähnen ist, dass der damit direkt in Verbindung zu bringende avantgardistische Manifestantismus schon in den frühesten Ausgaben der Zeitschrift zu sehen ist. Weiterhin ist der avantgardistische Wunsch nach dem Traditionsbruch permanent präsent, vor allem um zu versuchen – ganz im Sinne der Avantgarde – das lokale, aber auch internationale Publikum in Aufruhr zu versetzen. Micić wandte sich im Laufe der Zeitschrift dem Primitiven zu, was auch in vielen Strömungen der europäischen Avantgarde zu sehen ist, wie zum Beispiel in den Werken von Picasso und Gauguin. Den größten Einfluss auf den frühen Zenitismus hatte jedoch die deutsche Avantgarde, wobei *der Sturm* besonders hervorzuheben ist. Sich Waldens Plattform als Vorbild nehmend, erschuf Micić mit der Zeit die „Galerie Zenit“, mit dem Ziel, der zenitistischen Philosophie nahe Kunstwerke dem lokalen Publikum näher zu bringen. Der starke Internationalismus ist auch etwas, was Micić in anderen avantgardistischen Strömungen sehen konnte, weswegen es zur Zusammenarbeit mit verschiedenen europäischen Autoren kam, wobei Goll und russische Literaten und Künstler besonders hervorzuheben sind. Das zenitistische Programm wurde sowohl durch die Zeitschrift als auch durch Ausstellungen von Kunstwerken oder gar mit literarischen Werken, welche in Rahmen der „Bibliothek Zenit“ ausgegeben wurden, vermittelt. In diesem Kontext stellt sich jedoch die Frage, im welchen Maße die Vermittlungsprozesse als erfolgreich eingestuft werden könnten. Wegen der polemischen und provokanten Gemütsart machte sich Ljubomir Micić unter den Künstlern des damaligen Nachkriegsstaates mehr Feinde als Freunde, was schließlich mit der Versetzung der Redaktion nach Belgrad resultierte. In der Hoffnung, dort auf mehr Sinnesgenossen zu stoßen, wurde der Chefredakteur enttäuscht, wonach die Zeitschrift in der Glut von immer radikaler werdender politischer Ideen und des endgültigen Eingriffs des Staates einging. Ljubomir Micić wurde danach aus dem öffentlichen Leben verbannt, fast ein halbes Jahrhundert als *persona non grata* im kulturellen Diskurs Jugoslawiens geltend. Wegen der Hybridität und der experimentellen Art der Plattform, aber auch wegen dem ausgeprägten Wunsch nach dem Traditionsbruch, konnte der kontroverse Chefredakteur nur wenige Künstler und Literaten zur Zusammenarbeit begeistern. Aus diesem Grund ist die Zusammenarbeit mit dem Künstler Josip Seissel umso bedeutender: Nämlich,

nach der intensiven Suche nach einem Künstler, der die aus Berlin nach Hause gebrachten Erfahrungen in Bilder umsetzen konnte, hatte Micić die Gelegenheit, zumindest für eine kurze Zeit, einen progressiven und zenitistischen jungen Künstler an seiner Seite zu haben.

Die Phänomene der Avantgarde erregten bis zum Ende der Sechzigerjahre des 20. Jahrhunderts kaum Aufsehen, zumindest was die kroatische bzw. damals die jugoslawische Philologie und Kunstgeschichte angeht.<sup>223</sup> Wegen der repressiven Politik des noch jungen Nachkriegsstaates, wo radikale kulturelle, aber auch gesellschaftliche Tendenzen nicht willkommen waren, ist zu schließen, dass die jugoslawische Avantgarde lange als ein umstrittener Terminus interpretiert wurde.<sup>224</sup> Erst Ende des letzten Jahrhunderts kommt es im kroatisch-serbischen Sprachraum zur kunst- und literaturgeschichtlichen Auseinandersetzung mit den Phänomenen der Moderne und der Avantgarde(n).<sup>225</sup> In diesem Kontext deutet der kroatische Kunsthistoriker Zvonko Maković in seinem äußerst kritischen Artikel aus dem Jahre 1983 auf dieses Problem hin: *Der Zenit* und der Zenitismus fanden in den essenziellen Werken zur lokalen Kunstgeschichte nicht ihren Platz, was der Autor mit der Mangel an Sensibilität der kroatischen bzw. jugoslawischen Wissenschaft für nationale Phänomene in Beziehung brachte.<sup>226</sup> Diese Bemerkung des kroatischen Kunsthistorikers findet im Kontext der achtziger Jahre des letzten Jahrhunderts ihre Bedeutung: Nämlich, die bedeutende Ausstellung zu diesem Phänomen mit dem Namen „Zenit i avangarda 20-ih godina“ („Zenit“ und die Avantgarde der zwanziger Jahre“) wurde von Irina Subotić im Volksmuseum in Belgrad organisiert.<sup>227</sup> Die Autorin der Ausstellung und eminente *Zenit*-Expertin hat, wie es auch in anderen Ländern der Fall gewesen ist, wo Ausstellungen zu avantgardistischen Strömungen zustande gebracht worden sind, den *Zenit* uminterpretiert, ihm gleichzeitig eine neue Wertung schaffend.<sup>228</sup> In den zahlreichen Ausstellungen zur historischen Avantgarde sind verschiedene Kunstwerke mit Alltagsgegenständen in Verbindung gebracht worden, wodurch ein breiteres Verständnis des damaligen Zeitgeistes ermöglicht worden ist.<sup>229</sup>

Dass der Zenitismus eine einzigartige Erscheinung im kroatisch-serbischen Sprachraum war, bezeugen intensive Untersuchungen des Phänomens, vor allem in den letzten Jahrzehnten, wobei der *Zenit* schrittweise aus der Sphäre einer Kuriosität der europäischen Avantgarde herausragt. Der Zenitismus hat inzwischen an Ausdruckskraft nicht verloren: Im Jahre 2011 kam es zur Kontroverse, als der damalige serbische Staatspräsident Tadić dem kroatischen Staatspräsidenten

---

<sup>223</sup> MAKOVIĆ (1983) S. 91

<sup>224</sup> ČUBRILO (2012) S. 5

<sup>225</sup> EBD.

<sup>226</sup> MAKOVIĆ (1983) S. 91

<sup>227</sup> EBD.

<sup>228</sup> EBD.

<sup>229</sup> EBD.

Josipović während eines Besuches Faksimile der Zeitschrift schenkte, woraus zu schließen ist, dass der Zenitismus auch heutzutage imstande ist - ganz in seinem Geiste - den lokalen *Genius Loci* in Aufruhr zu bringen.<sup>230 231</sup>

---

<sup>230</sup> <https://www.vecernji.hr/lijepo-svira-govori-jezike-i-ne-shvaca-tadiceve-podvale-290310> (Besucht am 1. Dezember 2017)

<sup>231</sup> <https://www.jutarnji.hr/kultura/knjizevnost/zenit-je-vrlo-vazna-cinjenica-hrvatske-kulture.-i-lijep-dar/1807590/> (Besucht am 1. Dezember 2017)

## Literaturverzeichnis

- Asholt, Wolfgang und Fähnders, Walter et. al. *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Stuttgart/Weimar: Metzler. 1995.
- Benson, Timothy et. al. *Central European avant-gardes: exchange and transformation, 1910-1930*. Los Angeles: County Museum of Art; Cambridge: The MIT Press. 2002.
- Božović, Marijeta. *Zenit Rising: Return to a Balkan Avant-Garde.* in: *After Yugoslavia*. Ed. Radmila Gorup. Stanford University Press. 2013. S. 135-146.
- Čubrilo, Jasmina: Yugoslav avant-garde review Zenit (1921-1926) and its links with Berlin in: *Centropa* XII:3 (September 2012)  
[https://www.academia.edu/4767089/Yugoslav\\_avant-garde\\_review\\_Zenit\\_1921-1926\\_and\\_its\\_links\\_with\\_Berlin](https://www.academia.edu/4767089/Yugoslav_avant-garde_review_Zenit_1921-1926_and_its_links_with_Berlin)
- Digitalisierte Ausgaben der Zeitschrift *Zenit*: [http://digitalna.nb.rs/Wiki.jsp?setLang=sr-Latn-RS&page=NBS%2Fcasopisi\\_pretrazivi\\_po\\_datumu%2FZenit](http://digitalna.nb.rs/Wiki.jsp?setLang=sr-Latn-RS&page=NBS%2Fcasopisi_pretrazivi_po_datumu%2FZenit)
- Glišić, Iva u. Vujošević, Tijana. *"I am Barbarogenius: Yugoslav Zenitism of the 1920s and the Limits of Performativity"*, in: *Slavic and East European Journal*. 2017. S. 718-743.
- Keller, Thomas. *Kulturtransferforschung: Grenzgänge zwischen den Kulturen* in: *Kultur. Theorien der Gegenwart*, Berlin: Springer. 2011. S. 106-119.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen. *Kulturtransfer: neuere Forschungsansätze zu einem interdisziplinären Problemfeld der Kulturwissenschaften* in: *Ent-grenzte Räume: Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*. Wien: Passagen Verlag. 2005. S. 23-41.
- Maković, Zvonko. „Zenit” i ideja avangarde in: *Život umjetnosti* 35. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti. 1983. S. 89-95.
- Pirsich, Volker. *„Der Sturm”: Eine Monographie*. Herzberg: Bautz. 1985.
- Siegel, Holger (Hrgs). *In unseren Seelen flattern schwarze Fahnen- Serbische Avantgarde 1918-1939*. Leipzig: Reclam-Verlag. 1992.
- Subotić, Irina et. al. *ZENIT i avangarda 20ih godina*. Katalog izložbe. Beograd: Narodni muzej/Institut za književnost i umetnost. 1983.
- Subotić, Irina. *Avant-Garde Tendencies in Yugoslavia in: Art Journal, Vol. 49, No. 1, From Leningrad to Ljubljana: The Suppressed Avant-Gardes of East-Central and Eastern Europe during the Early Twentieth Century*. Frühling 1990. S. 21-27.
- Subotić, Irina u. Vasić, Ann. *"Zenit" and Zenitism* in: *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 17, Yugoslavian Theme Issue. Herbst, 1990. S. 14-25.
- Todorova, Marija. *Imaginarni Balkan*. Zagreb: Naklada Ljevak. 2015.

- Ullmaier, Johannes. *Yvan Golls Gedicht "Paris brennt": Zur Bedeutung von Collage, Montage und Simultanismus als Gestaltungsmittel der Avantgarde. Mit einer Edition der Zagreber Erstfassung von 1921.* Berlin: De Gruyter. 1995.
- Van den Berg, Hubert. *Provinzielle Zentren – metropolitane Peripherie: Zur Topographie der europäischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts und ihrer Vernetzung in: Metropolen der Avantgarde (Hrsg. Hunkeler und Kunz),* Bern: Peter Lang. 2011.
- Žmegač, Viktor. „Zenit“, eine vergessene Zeitschrift, in: „Die Welt der Slawen“. Wiesbaden. 1967. S. 353-362.
- <https://www.vecernji.hr/lijepo-svira-govori-jezike-i-ne-shvaca-tadiceve-podvale-290310> (Besucht am 15. November 2018)
- <https://www.jutarnji.hr/kultura/knjizevnost/zenit-je-vrlo-vazna-cinjenica-hrvatske-kulture-i-lijep-dar/1807590/> (Besucht am 15. November 2018)